سوريا
مكعَّب برمودا

سراييفو
مئة عام بعد الحرب

مهرجان كان
حيوات عاديّة

الشـيـخ إمـــام
ســـارق النـــار

www.aldohamagazine.com

الدوحة

ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية

العدد 80 - يونيو 2014

مجّاناً مع العدد كتاب:
الإصبع الصغيرة
ميشال ســار

سَحَرة الكرة وعشّاقها..

شمس و ظِلّ



Al-Doha Magazine No.79

تطوير تعليم اللغة العربية

عُقِد في أوائل الشهر الماضي مؤتمر علمي في جامعة قطر تناول موضوع " اللسانيات وتطوير تعليم اللغة العربية " من أجل بحث المشكلات التي تواجه تعليم اللغة العربية في ضوء النتائج التي أسفرت عنها الدراسات اللسانية الحديثة ، واقتراح الحلول المناسبة لها ، ورصد التحدِّيات المستقبلية التي يواجهها تعليم اللغة العربية في كل مراحله .

لقد أصبح الضَّعْف اللغوي ظاهرة بالغة الخطورة حتى غدا التفكير في تطوير تعليم اللغة العربية قضيّة مُلِحّة تشغل بال كل المهتمّين بها ، وارتفعت الأصوات التي تنذر بتدهور تعليم اللغة العربية إلى الدرجة التي يعجز فيها الطالب العربي عن التحدُّث أو الكتابة بلغته ، فيلجأ إلى استعمال لغة أخرى بدلاً منها ، وفي هذا كله خطر كبير على لغتنا وهويَّتنا ووجودنا ويجب علينا استشعارُ الخطر وبذلُ كل الجهود واتخاذ كل الوسائل التي تحول دون الوصول إلى هذه الحالة غير المَرضِيّة .

تكمن المشكلة الكبرى في مراحل التعليم العام ، وربما قبلها في الأسرة ورياض الأطفال حيث لا يُعتنى بتعليم اللغة العربية ، ولا تتوفر الوسائل التي ترغّب فيها ، وتغرس في نفوس الأطفال حب تعلمها .

إن للأسرة دوراً كبيراً في إقبال الطفل على اللغة العربية أو نفوره منها ، بوصفها المكان الأول الذي يسمع فيه اللغة العربية ، ويحاول تعلُّمها ، ويزداد هذا الدور عِظماً ومسؤولية إذا أخذنا في الحسبان مزاحمة اللهجات العامية واللغات الأجنبية للغة العربية ، وأن تفضيل الأسرة إحداهما أو كلتيهما على اللغة العربية يُعَدّ تفريطاً في تنشئة هذا الطفل وتربيته .

أما معلِّم اللغة العربية فهو حجر الزاوية في عملية التعليم. وإذا لم يكن متمكّناً من لغته خبيراً بأساليب تدريسها وبكيفية اكتسابها وتيسير تعلُّمها وتعزيز دافعية متعلِّميها فإنه يهدم ولا يبني ويخرّج طلاباً ضعافاً يحملون ضعفهم معهم طيلة حياتهم .

ومما لا شك فيه أن مناهج اللغة العربية بحاجة إلى إعادة نظر في ظلّ تطوُّرات العصر الحديث وتغيُّر حاجات المتعلِّمين ؛ فلا بد من تجديد الأهداف التعليمية ، ومحتوى الكتاب التعليمي ، وطرق التدريس ، وأنشطة التعلُّم ، ومعايير التقييم بما يسهم في رفع كفاءتهم اللغوية وتحسين مستوى أدائهم اللغوي .

لن ينجح تطوير تعليم اللغة العربية إلا إذا ضاعفنا عنايتنا بالفترات الأولى التي يتعلَّم فيها الطفل العربي لغته قبل المدرسة ، فهَيَّأنا له البيئة الصالحة التي تحفِّزه على اكتسابها بما يؤهِّله لتعلُّمها على نحو أفضل في مراحل التعليم اللاحقة .

ولن يحقِّق تعليم المدرسة أهدافه إلا إذا مارس الطالب لغته العربية ، وعَوَّدَ نفسه على استعمالها بما يمكّنه من إتقان مهاراتها استماعاً وتحدُّثاً وقراءة وكتابة .

إننا في أمَسّ الحاجة إلى تخطيط لغوي سليم يركّز على هذه الفترات الأولى ليجعل منها البداية الصحيحة لتعليم مثمر رفيع المستوى .

رئيس التحرير

جميع المشاركات ترسل باسم رئيس التحرير ويفضل أن ترسل عبر البريد الالكتروني للمجلة أو على قرص مدمج في حدود 1000 كلمة على العنوان الآتي:
تليفون : 44022295 (974+)
تليفون - فاكس : 44022690 (974+)
ص.ب.: 22404 - الدوحة - قطر

البريد الإلكتروني:
aldoha_magazine@yahoo.com

مكتب القاهرة:
مدير المكتب: وحيد الطويلة
34 ش طلعت حرب، الدور الخامس،
شقة 25 ميدان التحرير
تليفاكس: 5783770
البريد الإلكتروني:
aldoha.cairo@gmail.com

الدوحة

ثـقـافـيـة شـهـريـة

العدد 80

السنة السابعة - العدد الثمانون

شعبان 1435 - يونيو 2014

تصدر عن

وزارة الثقافة والفنون والتراث

الـدوحـة - قـطـر

صدر العدد الأول في نوفمبر 1969، وفي يناير 1976 أخذت توجهها العربي واستمرت في الصدور حتي يناير عام 1986 لتستأنف الصدور مجددا في نوفمبر 2007. توالى على رئاسة تحريرالدوحة إبراهيم أبو ناب، د. محمد إبراهيم الشوش و رجاء النقاش.

الاشتراكات السنوية

داخل دولة قطر

الأفراد	120 ريالاً
الدوائر الرسمية	240 ريالاً

خارج دولة قطر

دول الخليج العربي	300 ريال
باقي الدول العربية	300 ريال
دول الاتحاد الأوروبي	75يورو
أمـيـركـا	100 دولار
كـنـدا وأسـتـرالـيـا	150دولاراً

رئيس قسم التوزيع والاشتراكات

عبد اللّه محمد عبداللّه المرزوقي

تليفون : 44022338 (974+)

فاكس : 44022343 (974+)

البريد الإلكتروني:

al-marzouqi501@hotmail.com

doha.distribution@yahoo.com

الموقع الإلكتروني:

www.aldohamagazine.com

ترسـل قيمة الاشتراك بموجب حوالة مصرفيـة أو شـيك بالريال القطري باسم وزارة الثقافة والفنون والتراث على عنوان المجلة.

الموزعون

وكيل التوزيع في دولة قطر:

دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع - الدوحة - ت: 44557810 فاكس: 44557819

وكلاء التوزيع في الخارج:

المملكة العربية السعودية - الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع - الرياض- ت: 0096614871262 - فاكس: 0096614870809/ مملكة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف - المنامة - ت: 007317480800 - فاكس: 007317480819/دولة الإمارات العربية المتحدة - المؤسسة العربية للصحافة والإعلام - أبو ظبي - ت: 4477999 - فاكس: 4475668/ سلطنة عُمان - مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - مسقط - ت: 009682493356 - فاكس: 0096824649379/ دولة الكويت - شركةالمجموعة التسويقية للدعاية والإعلان - الكويت - ت: 009651838281 - فاكس: 0096524839487/ الجمهورية اللبنانية - مؤسسة نعنوع الصحفية للتوزيع - بيروت - ت: 009611666668 - فاكس: 009611653260/ الجمهورية اليمنية - محلات القائد التجارية - صنعاء - ت: 00967777745744 - فاكس: 009671240883 / جمهورية مصر العربية - مؤسسة الأهرام - القاهرة - ت: 002027704365 - فاكس 002027703196/الجماهيرية الليبية - دار الفكر الجديد لاستيراد ونشر وتوزيع المطبوعات - طرابلس - ت: 0021821333260 - فاكس: 00218213332610 / جمهورية السودان - دار الريان للثقافة والنشر والتوزيع - الخرطوم - ت: 0024915494770 - فاكس: 00249183242703 / المملكة المغربية - الشركة العربية الإفريقية للتوزيع والنشر والصحافة، سبريس - الدار البيضاء - ت: 00212522249200 - فاكس:00212522249214/ الجمهورية العربية السورية - مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر والتوزيع - دمشق - ت: 00963112127797 -فاكس:00963112128664

الأسعار

دولة قطر	10 ريالات
مملكة البحرين	دينار واحد
الإمارات العربية المتحدة	10 دراهم
سلطنة عمان	800 بيسة
دولة الكويت	دينار واحد
المملكة العربية السعودية	10 ريالات
جمهورية مصر العربية	3 جنيهات
الجماهيرية العربية الليبية	3 دنانير
الجمهورية التونسية	2 دينار
الجمهورية الجزائرية	80 ديناراً
المملكة المغربية	15 درهماً
الجمهورية العربية السورية	80 ليرة
الجمهورية اللبنانية	3000 ليرة
الجمهورية العراقية	3000 دينار
المملكة الأردنية الهاشمية	1.5 دينار
الجمهورية اليمنية	150 ريالاً
جمهورية السودان	1.5 جنيه
موريتانيا	100 أوقية
فلسطين	1 دينار أردني
الصومال	1500 شلن
بريطانيا	4 جنيهات
دول الاتحاد الأوروبي	4 يورو
الولايات المتحدة الأميركية	4 دولارات
كندا واستراليا	5 دولارات



الغلاف:





العمل الفني للغلاف:

Os Gêmeos

البرازيل

مجاناً مع العدد:

الإصبع الصغيرة

ميشال سـار



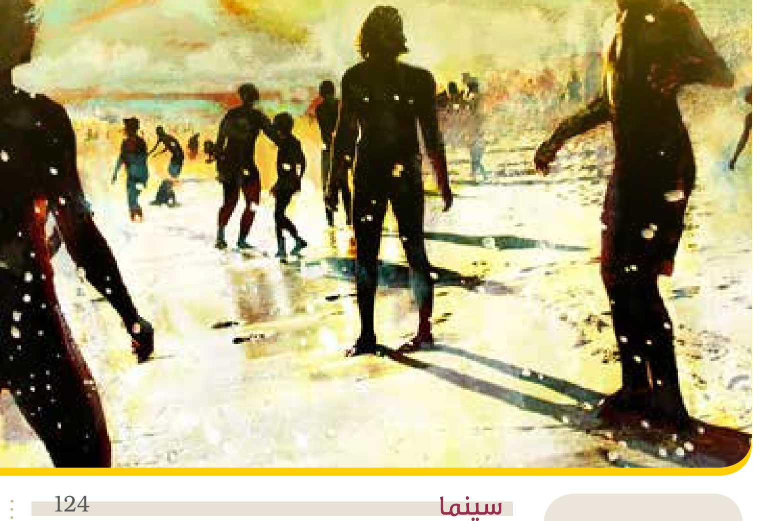


ملف

سحرة الكُرة وَعُشّاقها

شمس وظل





مقالات

أدب

ترجمات

نصوص

عمارة

علوم

كتب

سارق النار حارس الزهرة



سينما

تشكيل

موسيقى

مسرح

صفحات مطوية

غزّة تبحث عن شاشاتها

غزة - عبدالله عمر

غَـزّة مـا تـزال تحتفـظ بذكريـات لسنوات الذروة السينمائية، وبتجـارب ماضيـة مميـزة، وتتطلـع للانتفـاض من سباتها وعودة الفن السابع إليها. الفنانـة هـدى ياسـين تتذكـر سـنوات الـذروة: «كان هنـاك أكثـر مـن خمس عشـرة داراً للعـرض السـينمائي فـي قطاع غـزة، غيـر أنـه وبفعل الإهمال وعـدم الاهتمـام، إضافـة إلـى الحـرب التي تعرضت لها السينما في مرحلـة مـن المراحـل، صـارت غـزة تفتقـر إلـى مثـل هـذه الـدور». فقـد تحـوّل أغلبهـا إلـى قاعـات للأفـراح وأخـرى للمناسبات العامة، وتـعـرض الكـثـير منـهـا للتدميـر، وأصبحـت مهجـورة وربمـا كان مصيرهـا مكبّـاً للنفايـات، رغـم أن الـكل يـدرك أهميـة السـينما ومكانتها بيـن الفنـون الأخـرى، ومـا تلعبـه مـن دور فـي تغييـر وتعديـل الأفـكار وتعزيـز الـروح الوطنيـة. ويعتقـد المخـرج السـينمائي صابـر أيـوب متشائماً أنـه لا يوجـد فـي غـزة أي شكل من أشكال العمل السينمائي، وليسـت المشـكلة مقتصـرة علـى دور العـرض، وأن كل مـا يـدور علـى الواقـع من محـاولات لا تليـق بمستوى السـينما، وإنمـا هـي بعـض الفرديـات التـي لا تتلقـى أي دعـم مـن أي جهـة، وغالبـاً مـا تتوقـف عند عقبـة التمويـل. وتشـير الأسـتاذة سـماح يونـس إلـى صعوبـات يواجههـا السـينمائيون ، فهـم يعملـون بإمكانيـات تـكاد تكـون معدومـة، مسـتخدمين تقنيـات تعداهـا الزمـن، فنـادراً مـا تتوافـر لديهـم المعـدات الضروريـة لعمليـة تصويـر وإخـراج العمـل، معتمديـن فـي الغالـب علـى الطاقم البشري المكافح لصناعـة أفـلام بسـيطة. ولكنهـا تبقـى محاولـة كـي لا تندثـر الفكـرة مـن أساسـها. ويخـالـفـهـا الـرأي المـخـرج رشـاد موسـى، الـذي يـرى فـي قِلَّـة الإمكانـات دافعـاً إضافيـاً لتفجيـر طاقـة الإبـداع داخـل السـينمائي، علـى حَـدِّ قولـه. ويوضـح موسـى أن الفن السـابع هـو تعبيـر عـن الإنسـانية بشـكل يوثـق للأجيـال ذاكـرة لا يسـتطيع التاريـخ حملهـا فـي أحيـان كثيـرة، وهـذا هـو الأسـلوب الخـاص للسـينما فـي العمـل، والـذي لا يتوافـر فـي العديـد مـن الفنـون الأخـرى. وتؤكـد المخرجـة إينـاس الطويـل أنـه «رغـم عـدم امتـلاك إمكانيـات سـينما عالميـة لكننـا علـى ثقـة أننـا نمتلـك عقـولاً وإبداعـاً يضاهيهـا، وقصصـاً صادقـة. فهنـاك العديـد مـن القضايـا التـي تسـتحق معالجتهـا فـي السـينما الفلسـطينية، ودورنـا الوطنـي والإنسـاني يُحَتِّـم علينـا العمـل بهـذا السـلاح للدفـاع عـن قضايانـا ووطننـا فـي وجـه آلـة إعلاميـة تحـاول محـو ذاكرتنـا». ورغـم الأجـواء الفنيـة التـي تعـجّ بهـا غـزة علـى حـد تعبيـر المتحدثـة نفسـها فـإن هنـاك غيابـاً للنقـد والنقـاد، وهـذا مـا يجعـل صناعـة الأفـلام حرفـة لا تعـرف التطـور.

وتـرى الفنانـة مـروة حـرب أن المهرجانـات السينمائية هـي مـن يثـري العمـل الفنـي وتعتبرهـا خطـوة جـادة نحـو عالـم الفن السـابع فـي فلسطين إجمـالاً، تفتـح مجـال التنافس الحقيقـي بيـن السـينمائيين لتقديـم الأفضـل، فتطـور الأفـكار والثقافـات لا يحـدث إلا بفعـل التشـابك الفكـري بيـن الـدول



وهنا ما توفره المهرجانات، كما أنها تفتح المجال لبروز مبدعين في كل مجالات العمل السينمائي. وتضيف: «العمل السينمائي الناجح ليس تمثيلاً وإخراجاً فقط، وإنما هو توافق كامل بين فنيين وكاتب القصة بالإضافة إلى المخرج والممثل، ليصير العمل وحدة واحدة برسالة واضحة المعالم تصل مباشرة إلى قلوب المشاهدين». وتعود الفنانة مروة إلى التأكيد على أن هذه المهرجانات لا تعد بالكثرة وإنما بالنوعية التي تقدمها، فكثرتها لا تعني إلا تشتيتاً للجهد، ويجب تلخيصها في عدد محدود على أن تكون مميزة وكبيرة تحقق الأهداف التي تمت الإشارة لها سابقاً، وهذا لن يمكن له أن يؤتي ثماراً حقيقية إذا ما بقيت دور العرض مغلقة ومهملة بهذا الشكل. وهذا ما يؤكده المنتج السينمائي خالد طه مبرزاً استعداده للصرف على عمل سينمائي قوي، قبل أن يتساءل: أين سيتم عرضه؟ فهل ننتج لعرض هذه الأفلام في المهرجانات فقط؟ هذا ليس هدفنا، نريد أن يشاهد المواطن البسيط هذا العمل ويتفاعل معه، يقبله أو يرفضه هذه حريته وهذه متعة العمل السينمائي الحقيقية.

وفي ظل عدم وجود فرص متوافرة من الجهات الداعمة لصناعة الأفلام في غزة، يؤدي الأمر لهروب الكثير من رؤوس الأموال من تقديم إنتاج حقيقي، وهذا يعرقل العمل السينمائي بشكل عام، يصل الأمر لأن ينعت المجتمع كل من ينتج فيلماً سينمائياً بالجنون، لأنه لا طائل من هذا الإنتاج سوى الخسارة.

تاريخياً، أول دار عرض سينمائي في غزة تعود إلى أوائل الخمسينيات، تبعها العديد من الدور في كل مدن القطاع المختلفة، لكنها اليوم تفتقر لدار عرض واحدة، فقد تلقت دور العرض ضربة تلو الأخرى وتكبد أصحابها خسائر كبيرة في مواجهة التطورات السياسية المتلاحقة والتي كان لها تأثير على الفعل الثقافي.

لكن وفقاً للدكتور كمال الشاعر فإن إغلاق دور العرض ليس السبب الوحيد، فغياب الإنتاج السينمائي المحلي وعدم اهتمام الحكومات الفلسطينية المتعاقبة بهذا النوع من الفنون، وَقِلَّة الكوادر الفنية المتخصصة، وعزوف تام من قبل منتج مغامر أدت في النهاية إلى افتقادها لبريقها.

ويتابع الشاعر قائلاً: «هنا يأتي دور الفنان الذي لا زال يحاول أن يجد مكاناً لنفسه على الخريطة الفنية، فالسينما لم تعد وسيلة للترفيه، إنما باتت ضرورة ملحة وحاجة مجتمعية كبيرة، فقد نما الوعي المحلي بأهميتها». ويرى الدكتور كمال الشاعر أن السينما عكست الدور الإيجابي للحركة النضالية الوطنية بما فيها الاجتماعية مما صَبَّ في خدمة القضية الفلسطينية. ويعيب الكثيرون ممن استطلعنا رأيهم غياب الدعم الحكومي للعمل السينمائي، ويختتم الدكتور الشاعر: «بقي الدور الحكومي ضعيفاً والدعم الموجه من قبلها خجولاً لا يرقى لصناعة سينما جيدة، لازال دورها يعتبر «قاصراً» بسبب عدم الاهتمام بها وَقِلَّة الوعي بأهميتها».

حِوَارُ الأَدْيَانِ.. بَعد الرَبيعِ العَربيّ

الرباط: عبدالحق ميفراني

أكدت خلاصات الندوة الدولية «لقاء الأديان: من أجل حوار إسلامي- مسيحي متجدد»، التي نظمت في الرباط، الشهر الماضي، على ضرورة ترسيخ قواعد حوار حقيقي بين الأديان باعتباره «الوسيلة الكفيلة لترويض العولمة المتوحشة وإلباسها وجهاً إنسانياً». وتعددت رؤى المداخلات بين مَنْ تناول محور الرسالة القرآنية في العلاقة مع الآخر، وَمَنْ تطرّق إلى وجهة النظر اللاهوت الكاثوليكي. وَخَيّمَ سؤال على مناقشات الندوة: مآلات الربيع العربي وما مدى تأثيره على مستقبل الحوار الديني وجعله متجددا؟

الندوة أشرفت على تنظيمها المكتبة الوطنية للمملكة المغربية وكوليج البيرناردان بباريس ومؤسسة الملك عبدالعزيز آل سعود للدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية بالدار البيضاء، شارك فيها لفيف من الباحثين والأكاديميين من دول عربية وأوروبية، إلى جانب مشاركة مركز عبدالله بن عبدالعزيز للحوار بين أتباع الأديان والثقافات بفيينا وجمعية الصداقة الإسلامية- المسيحية المعروفة اختصاراً بـ GRIC. وقد توقفت الندوة عند حصيلة الحوار بين الأديان من بوابة محاور متعددة مَسّتْ الوضع الراهن للحوار الإسلامي- المسيحي، والأشكال الدينية والفلسفية للحوار الإسلامي- المسيحي وأبعاده التاريخية والأنثروبولوجية، وتأثره بالحداثة والعولمة. وقد انتهى المشاركون إلى أن الحوار بين الأديان يقوم على قيمتي الاعتراف والاختلاف.

سعى هذا اللقاء العلمي إلى البحث عن سمات الحوار بين الأديان بعيداً عن الأحكام المُسبقة والتوظيف الإعلامي. فبعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر/أيلول 2001 تنامت فرضية الصراع وتأججت في ظل وضع عالمي أضحى أكثر تنازعاً وميولاً وقناعة بـ «صِدَام قادم للديانات». في حين اتجه المنتصرون لقيمة الحوار إلى اعتباره وسيلة لتجسير الهوة بين الحضارات وأنسنة للعولمة.

واستناداً إلى مداخلات الباحثين: أحمد الخمليشي، كلود جيفري، كريستوف روكو، أحمد عبادي، محمد الحداد، عبدالمجيد الشرفي، فريد العسري، صامويل أميدرو، أنطوان دو روماني، فانسون غيبر، باسكال كولنش، أمين إلياس والمعطي قبال وآخرين. فقد حاول المشاركون تجديد البحث في الانتقال إلى ظرفية تسمح بتعميق الحوار الإسلامي- المسيحي في ظل وضع دولي أكثر تعقيداً وضبابية وزحف «للعولمة على المجموعات وانتعاش لنزوعات الانكفاء والتقوقع والتي تقف سداً منيعاً ضد أي أسلوب للانفتاح والتعايش». ومنذ ظهور الإسلام والمسيحيون والمسلمون يحاولون التعايش وهما معاً يعلمان عبر تاريخهما كيف يتعارفان ويرسخان لثقافة الاعتراف. وكما أشار باسكال كولنش مدير مؤسسة «عمل الشرق» إلى أن نموذج هذا التعايش رأيناه في منطقة الشرق الأوسط إذ تعلّم الطرفان معاً كيف يتبادلان الاعتراف رغم التدخلات الأجنبية والتي عقدت هذا الحوار، واليوم يعيشون في وطن واحد ويشتركان فيه.

وإذا كانت التجربة اللبنانية نموذجاً حياً في التعايش فقد توقّف المتدخلون عند سؤال: لماذا يعتبر الحوار بين الأديان مطلوباً اليوم؟ ومن هي الجهة المخوّلة لإجرائه؟ ولماذا ضرورة حماية الدين من الجهل والتطرف؟ وهنا جرى التمييز


جانب من الندوة

بين أبعاد هذا الحوار، كما ذهب إلى ذلك جاك هانترينغر مدير الأبحاث في كوليج البيرناردان الباريسي، والذي نَبّهَ إلى ضرورة الجمع بين المقاربة العلمية والبحث الروحي. فيما نَبّهَ أحمد التوفيق إلى ضرورة الانتباه إلى أن «الدين علم» وعلى من يسهرون عليه أن يكونوا علماء لحمايته من الجهل والانتحال والتطرف. كما أن جوهر الحوار ظل حاضراً في النصوص الدينية نفسها، من هنا تبرز فكرة الحوار بين «أهل الديانات». وقال عبدالمجيد الشرفي إن المراهنة على الحوار بين الأديان كانت ضرورة منذ القدم، لكن نتائجه تظل جد محدودة. ونتيجة للعولمة اليوم وتمظهراتها، توسّع التفاوت الطبقي بين البشر.

ونبهت بعض المداخلات إلى الخلط الذي تقع فيه بعض الجهات كلما تعلق الأمر بحوار الأديان، في خلطها بين قيمة الحوار و«التبشير»، إلى الحد الذي يتحول إلى خوف من «خطر» ليس بالضرورة تبشيراً دينيا. وقد زاد الوضع الذي وصل إليه «الربيع العربي» من توسيع هامش هذا التخوف وتأجيل أحلام تجسير أي هوة بين الكيانات المتحاورة. ويظل شرط معرفة الأديان قبل أي حوار – كما شدد أنطوان دو روماني – ضرورياً للحوار الحقيقي إلى جانب الانطلاق من مبدأ الاحترام.

وإذ كان فادي ضو لا ينفي أن العقود الخمسة الأخيرة قد شهدت تطوّراً كبيراً على صعيد الحوار الإسلامي- المسيحي، فإن نايلا طبارة نبهت إلى ضرورة أن يظل الحوار الديني بعيداً عن الاستعمال السياسوي والأيديولوجي، كما توقفت في مداخلتها حول مسألة الآخر في الخطاب القرآني، عند الرسالة التعليمية في القرآن، والتي تدعو إلى قبول التنوّع والتعامل الإيجابي مع الآخر. أما كلود جيفري فركز على الحوار الديني الإسلامي- المسيحي في قدرته على إثارة القيم المشتركة التي توحدهما، بعيداً عن «الإسلاموفوبيا». ويظل الأساس هو استخلاص العبر وإيجاد سبل حقيقية لتعميق هذا الحوار وتأهيله عبر تحديث ديني حقيقي وفعلي يسمو إلى نبذ التطرف وإبعاد الدين عن أي مزايدات سياسوية وأيديولوجية. ولا يمكن لهذا المسعى أن يتحقق دون حس نقدي يبتعد عن الدوغمائية، مادام الحوار في أساسه يقوم على أسس ديموقراطية تحترم الرأي والرأي الآخر. وقد قدمت بعض التجارب الناجحة أثناء الندوة الدولية، مثل «الندوة اللبنانية 1946، 1984» والتي أسسها الأديب ميشال أسمر، والتي رسخت لحوار حقيقي بين الديانتين، ومنظمة التعاون الإسلامي والتي تبنت مبادرة إسطنبول التي تحارب كافة أشكال خطابات الكراهية ضد أي دين، وكوليج البيرناردان الذي اعتمد على احترام عقيدة الآخر والاعتراف بالاختلاف وبلورة حوار حقيقي.

لقد نبه باحثون إلى أن هناك تراجعات في حقوق الأفراد والجماعات وبروز وتنامي ظاهرة التعصب والتطرف والإقصاء، وهناك ضرورة اعتبار الحرية بكل أشكالها الاقتصادية والدينية والسياسية والثقافية حقاً مقدساً لا يمكن المساس به. وكما انتبه إلى ذلك المفكر المغربي محمد سبيلا في أن «العالم العربي لا يزال وبعد ثلاث سنوات من الحراك رهيناً لنفس الصراع القديم/الجديد بين ديناميتين متناقضتين: دينامية التحديث ودينامية التقليد».

المحظرة والمرابط

نواكشوط: عبد الله ولد محمدو

إن مما يحتجب عن الكثيرين من خفايا المرجعية الثقافية الموريتانية وجود نظام فريد لتربية وتعليم وتثقيف الإنسان الصحراوي، في فضاء الخيمة المفتوح، تحت لفح حَرّ الشمس، حيث يعيش البدوي حياة تمتزج فيها الأنشطة الرعوية والزراعية بنظام تعليمي متكامل، يبدأ من القراءة الأبجدية إلى علوم تخصصية في مختلف فروع العلوم الشرعية واللغويّة، فقد اشتهر المجتمع الموريتاني بمؤسسات علمية مرموقة، تضاهي تلك القلاع العتيقة التي اشتهرت في بلدان عربية وإسلامية أخرى، وقد عرفت هذه المؤسسة العلمية في الاصطلاح الموريتاني باسم (المحظرة)، وأصلها (محضرة)، ينطقها الناس وفق لهجتهم التي تُبْدِلُ الضاد في بعض الكلمات ظاء، وتعني الحضور أو المقام حول المياهِ، مرتكز الحياة وغايةِ مبتغى إنسان الصحراء الظامئ إلى الري في غياب المكث بمدن عمرانية على ضفاف نهر أو شاطئ بحر، وتلك ميزة لهذا الصرح المعرفي أن استطاع الإنسان البدوي الصحراوي المُترحِّل ابتكار نظام تعليمي تخصصي متميّز خارج دفء حاضنة العمران، حيث الدِعَة والاستقرار.

إن أبرز سمة لهذه المؤسسة هو الترحال، فالشيخ المدرس أو (المرابط) مُرتكزُ هذه المحظرة دائب الرحلة، متنقل مع حيّه بحثاً عن الكلأ والمرعى في بيئة لا تعرف حياة الاستقرار، والطالب كلما استوعب مناهج محظرة ارتحل إلى أخرى، في نَهَمٍ وَشَغَفٍ لمزيد من التحصيل.

وتنتشر هذه المحاضر في ربوع البلد، إذ لا يكاد تجمّعٌ سكاني يخلو من وجودها لشدة ارتباط المجتمع الموريتاني بها، ويشير مسح إحصائي شامل هو الأول من نوعه، يرمي إلى تحديث قاعدة بيانات وزارة الشؤون الإسلامية الموريتانية إلى أعداد ضخمة للمحاضر رغم انتشار ضرّتها (المدارس النظامية)، حيث توجد في موريتانيا بحسب تصريح الوزير أحمد ولد النيني (6718) محظرة و(5082) مدرسة قرآنية، تضم (163912) طالباً.

وتُعَدُ هذه المحاضر مَثابةً لطلاب المعرفة العربية والإسلامية، تستقبل مختلف الوافدين من الدول العربية أو من أوروبا أو أميركا فضلاً عن دول الجوار الإفريقية، ولعل مما يغري هؤلاء بالالتحاق بها طابع البساطة ويسر التسجيل، إذ لا دواوين للقيد، ولا مناهج ملزمة، ولا اعتبار للمستوى العمري أو العلمي للطالب الملتحق بها، ذلك أن البساطة أبرز سمات هذا النظام التعليمي، فلا أُبّهة في مسكن أو ملبس أو مطعم، ولا ألقابَ ولا رتبَ ولا تعقيدَ في الحياة الدراسية المحظرية.

وبالرغم من مناخ المحظرة الحَرِّ تلتزم هذه المؤسسة العلمية بأقصى قواعد الانضباط، إذ تستمر الدراسة بها على مدار زمني قياسي، يتصل ليله بنهاره بوتيرة من المجاهدة للنفس والمغالبة للهوى أشبه بانقطاع المتبتلين في مقاماتهم الروحية لرياضة النفس، فالطالب موزع الميقات في مرتقى سُلّم تعلمي تربوي مُتّبع في هذه الجامعة بداية من حفظ النص واستظهاره إلى سماع شرحه من الشيخ في حلقة مفتوحة، فمدارسته مع أقرانه، ثم مذاكرته معهم في شكل أسئلة لتثبيته حتى يقرّ في الفهم وينطبع في الذاكرة.

ويمكن القول إن غياب الصبغة الرسمية لهذا النظام يكاد يلقي به في يَمّ مجاهل النسيان لولا تجلّي





آثاره في نخبة من العلماء من خريجي هذه الجامعة الصحراوية الخارجة عن أطر التصنيف وفق المعايير العالمية، والحق أن من لم تختطفه أضواء الشهرة من علماء هذا النظام التعليمي ينهب ضحية هذا النسيان، إذ لا مؤهّل لديه يقدّمه لجهة توظيف، ولا إفادة تشفع له في عالم يتعامل بالشهادات والألقاب العلمية، فلا غرابة إن صُنف كبار العلماء من خريجي هذا النظام وفق المعايير المدنية العلمية كأمّيّين لانعدام أي إجازات تثبت المستوى المعرفي للطالب أو حتى إفادات تشير إلى فترته الدراسية.

وبالرغم من تنوع وثراء مناهج المحظرة الدينية والعربية ونزوعها نحو الطابع الشمولي يميل بعض منها إلى التخصص في مجال محدد، كاللغة وآدابها أو القرآن وعلومه، بل قد يَتَبحّرُ بعضها في مجال محدد كالفقه المالكي أو علم النحو أو الأصول أو المنطق، ولبعض هذه المحاظر شهرة اكتسبتها من عراقتها التاريخية وكثرة تلامذتها، نذكر منها على سبيل المثال: محظرة أهل عبد الودود، ومحظرة أهل محمد ولد محمد سالم، ومحظرة أهل بيه ومحظرة النباغية، ومحظرة أهل محنض بابه الديمانية ومحظرة أهل أجويد اليعقوبية...

لقد حافظت المحظرة الموريتانية في نظامها التقليدي على هويّة البلد الثقافية، وظلت رافد إشعاع علمي في الساحل الإفريقي، وأنجبت علماء كان لهم صيت في أصقاع العالمين العربي والإسلامي، فضلاً عن توليها أدواراً في حفظ قيم سامية لمجتمع موريتاني مسلم، ظل أفراده يتحاكمون إلى شيوخها، وهو ما بوّأها منزلة عظيمة جعلت أحد أعلامها القدماء هو المختار بن بونه الجكني يباهي بمآثرها منشداً في عزة وشموخ قوله:

ونحن ركبٌ من الأشرافِ منتظمٌ
أجلّ ذا العصر قدراً دونَ أدنانا

قلائدُ المجد في أعناقنا نُظِمت
عِقْداً وكنّا لعين الدَّهر إنسانا

قد اتخذنا ظهور العيس مدرسةً
بها نبيّنُ دينَ الله تبيانا

فهل تحتفظ محظرة الحاضر بهذه المكانة بعد نزوعها مؤخراً إلى الحداثة وقد سطعت مصابيح الكهرباء في بيوتها وتمتع طلابها بالاستقرار وأنشأت الحكومة مؤخراً قناة المحظرة الفضائية، وقد كان طلابها قديماً يتخذون من شهب الحطب مصابيح على ضوئها يدرسون، جاعلين من ظهور العيس مُتدارسَهم ومن فضاء الصحراء بساطهم؟

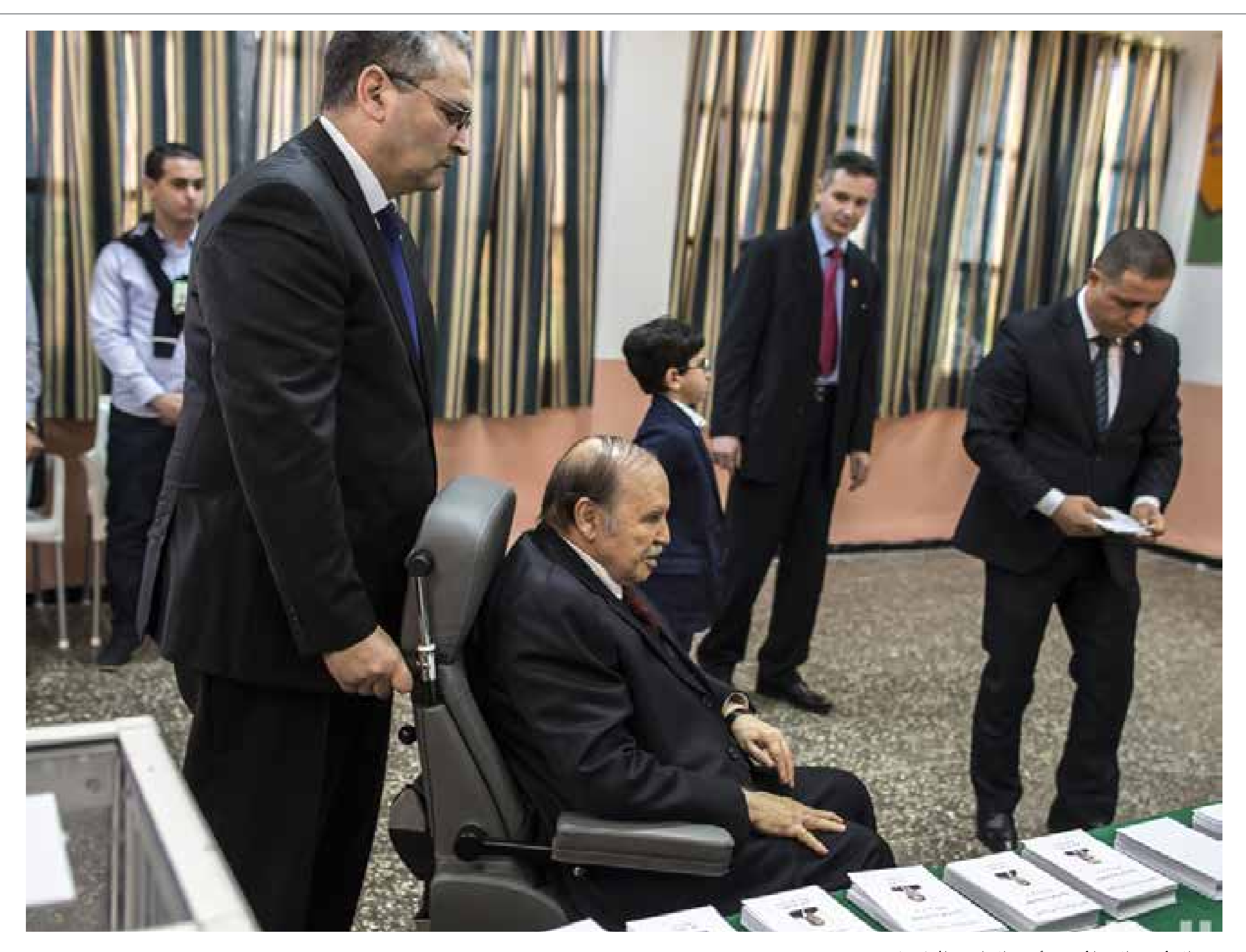
أسطورة الكرسي المتحرك

الجزائر: نوّارة لحرش

صورة واحدة للرئيس الجزائري الحالي عبد العزيز بوتفليقة أثارت لغطاً وجدلاً واسعاً.. صورة الرئيس على كرسي متحرك، وهو يدلي بصوته، ويُنتخب لعهدة رئاسية رابعة أنست معارضيه أخطاءه الماضية، وتعنته في البقاء على رأس هرم الدولة (منذ 1999)، ودفعتهم للتركيز والتعليق فقط على الصورة التي حملت وتحمل أكثر من مدلول. المثقفون أيضاً انخرطوا في النقاش وتحدثوا، كل من وجهة نظره، عن رمزية صورة رئيس مقعد يحكم بلداً شاباً. صورة بوتفليقة على الكرسي المتحرك وهو ينتخب، ثم وهو يؤدي القسم الدستورية شغلت، الأسابيع الماضية، الفضائيات والصحف، وتباينت حولها التعليقات بين السخرية السوداء والتراجيكوميديا والتعاطف معه.

عن هذه الصورة – الحدث، يتحدث الكاتب والأكاديمي سعيد بوطاجين لـ «الدوحة»: «كانت الصورة، بالنسبة إليّ، أمراً طبيعياً بفعل الخطاب الذي تمَ تسويقه وأسهم في تقويته بعض القنوات المضللة، شأنها شأن أجهزة الإعلام التي تؤمن كثيراً بفضلها في تنوير الرأي العام الوطني». صاحب «اللعنة عليكم جميعاً»، أضاف قائلاً: «الصورة مثيرة بطبيعة الحال، بيد أن هناك أطرافاً كثيرة عملت على جعلها مقبولة، إن لم تجعلها مرجعية وضرورة، أو حتمية. ما كنتُ لأندهش لو كانت الحكومة كلها على كراسي متحركة، لأن ذلك يدخل في منطق الأشياء. المشكلة ليست هنا، إنها أعمق من ذلك بكثير. وإذا كان الشارع قد اختار الصورة من أجل الاستقرار فإن له منطقه وخياراته التي لا يمكن القفز عليها، مهما كانت رؤانا وحكمتنا. هناك أشياء لا يمكن للمنطق والرياضيات والفلسفة والعلوم أن تتحكم فيها، لأن السياق التاريخي يريدها كذلك، مقلوبة وسوريالية إلى أبعد حد. وقد شهدت الجزائر مراحل غريبة في تاريخها، لكنها وجدت قابلية في المجتمع وتمَ تبنيها في سياقات معروفة». وبشيء من الاستطراد المشحون بالمرارة يواصل بوطاجين قراءته للصورة: «هناك رؤوس كثيرة مزدحمة بالكراسي المتحركة، بما يشبه الشلل العام، ومع ذلك فإن لها تأثيراً كبيراً، وهذا ما يجب التفكير فيه ملياً. أتصوَر أيضاً أن المشهد الذي ظهر فيه الرئيس كان طبيعياً إن نحن تأملنا الصورة العامة، وليس صورته معزولة عن المحيط. لقد كان محاطاً بشخصيات لها وزنها، كما هللت له عدة فئات وجمعيات، وانُتخب بنسبة مرتفعة جداً مقارنة بمنافسيه، بصرف النظر عمَا إذا كانت الانتخابات شفافة أم لا. فإذا كانت كذلك فمعنى هذا أن الشفافية اختارت الصورة، وإذا كانت مزَورة فإن المزوَرين يكونون من المعجبين بالصورة لأسباب تعنيهم». واختتم بوطاجين تصريحه: «أما أنا فلا ناقة لي ولا جمل لأني من الأغلبية الصامتة، ولست مهتماً كثيراً بالمشهد. وإذا كان لي رأي ما فسأحتفظ به لنفسي. لست أحسن من الشعب الذي خطط لمصيره وفق رؤيته ومصلحته».

أما الروائي كمال قرور، فيقول في قراءته: «صورة الرئيس على كرسي متحرك وهو ينتخب، لها عدة دلالات وقراءات، في ظل عجز كل التحاليل عن فهم النظام الجزائري كيف يفكر وكيف يخطط، وكيف حافظ على بقائه هذه المدة الطويلة، رغم التناقض، ورغم الوهن الذي أصابه». صاحب رواية «سيد الخراب» يسرد عدة قراءات للصورة: «القراءة الأولى: الصورة تثير الشفقة على رجل طاعن في السن، زائغ العينين، تائه، هو مجرد دمية يعبث بها العابثون المنتفعون من الريوع، والراغبون في استمرارية حكمه، للحفاظ على مصالحهم، وهذه الصورة لا تليق بجمهورية، السيادة فيها للشعب. ودستورها يشترط الصحة البدنية للرئيس المترشح. وسواء كان الرئيس متواطئاً أو بريئاً، فهذه الصورة تؤكد مقولة إن سياستنا



الرئيس الجزائري يؤدي الواجب الانتخابي

خداع وليست علماً.

القراءة الثانية: الصورة تعكس حالة النظام المترهل الذي لا يريد مغادرة الحكم، فهو يؤكد العجز، والإفلاس والتسيب واللامسؤولية. والالتفاف على الإرادة الشعبية.

القراءة الثالثة: الصورة تعكس تعنت وتجبر الرئيس الذي فتح العهدات في الدستور، وغيّب المؤسسات، ليستمر في الحكم، ليموت رئيساً، وها هو يحقق أمنيته، فالجيش الذي كان يصنع الرؤساء وينهي مهامهم، يعجز هذه المرة عن تغيير الرئيس، وهو في أسوأ وضع صحي، وها هو الجيش، الذي ظل قائداً، أصبح يدفع كرسيه المتحرك مكرهاً.

القراءة الرابعة: هذا النظام يحب الاستعراض، وها هو يستعرض أمام الشعب، هذا المشهد، المأساوي العنيف، وهو ليس أقل مأساوية من مشهد قتل الرئيس الأسبق محمد بوضياف (1992) على المباشر، وقتل مدير الأمن في مكتبه».

قرور وبنبرة مستاءة ويائسة، اختتم قائلاً: «في كل الحالات، ومهما كان مخرج هذه الصورة، الأليمة والعنيفة، فإن هذا يدل على انهيار الجمهورية، ويدل أيضاً على مصادرة الإرادة الشعبية».

من جهته الكاتب والناشط الثقافي الدكتور عمار كساب، يرى أن الصورة مأساوية وتحتاج إلى أكثر من تحليل وأكثر من قراءة، إذْ يعلق: «هل هو المُقعد أم نحن؟ هو السؤال الذي طرحه المثقفون الجزائريون وهم يرون بأم أعينهم الرئيس المُعين مسبقاً لعهدة رابعة وهو يصوت من (على) كرسي متحرك، كاد أن لا يعلو به لوضع الورقة داخل الصندوق، تلك الورقة التي تَبيّنَ فيما بعد أنها ربما لم تكن تحمل صورته، بل صورة مترشح آخر. ولا زال المثقفون الجزائريون يطرحون هذا السؤال بعد أن دخلوا في شرود ذهني جفت بعده أقلامهم وشلت ألسنتهم من وقع الصدمة والإهانة». وفي ختام حديثه، يتساءل الدكتور كساب: «فأي نظام هذا الذي له الجرأة والقوة لإهانة شعب بأكمله بتقديم كاميرات وآلات تصوير العالم رجلاً مريضاً لا يقوى على الحركة، وبمباركة من دول الغرب».

صورة الرئيس على كرسي متحرك، حَوّلَتْ الكرسي المتحرك نفسه إلى أسطورة، فقد صار مرادفاً للحكم، بعدما كان مرادفاً فقط للعجز، ويمنع التهكم أو السخرية منه، حيث عُوقِبَ مؤخراً مذيع في الإذاعة الجزائرية بالمنع من تقديم برنامجه اليومي، بتهمة التلميح لكرسي الرئيس.

مخطوطات طرابلس

طرابلس: محمد الأصفر

مطلع الشهر الماضي، نظم المركز الليبي للمحفوظات والدراسات التاريخية بطرابلس، بمشاركة الدار الوطنية للثقافة والتربيّة والعلوم، احتفالية بيوم المخطوط العربي في ليبيا.. أدار الأمسية د. محمد الجراري رئيس مركز المحفوظات، حيث حضر الكثير من مثقفي المدينة، ومن الضيوف العرب المهتمين بنشاط المخطوطات، من حيث ترميمها أو توثيقها أو تحقيقها أو تتبع آثارها في مراكز المخطوطات في العالم العربي والعالم، منهم مؤرخ الطب الليبي محمد عبدالكريم بوشويرب، والشاعر عبدالمولى البغدادي، والباحث عبدالحكيم عامر الطويل، والأديب عبدالحكيم المملوك، وغيرهم.. في بداية الأمسية تَمَّ تكريم الأسر الليبية والعربية العريقة التي تبرعت بمكتباتها الخاصة والمتضمنة على عدة مخطوطات مهمة توارثتها أباً عن جد.

وعن حال المخطوطات وأهم المكتبات التاريخية في طرابلس يقول عبد الحكيم الطويل: «ربما أهم وأشهر هذه المكتبات هي مكتبة الكاتب لصاحبها مصطفى الخوجة، الذي يعتبره موثقنا المعاصر د. عمار جحيدر أبو النشر في ليبيا عن جدارة، حيث تجاوزت بنظره أهميته كمؤلف إلى جامع وناسخ لمئات الكتب المتنوعة في أيامه ونسخها جميعاً ليوفرها لكل طالب علم في مكتبته التي أوقفها مجاناً الريح بطرابلس القديمة».

مكتبة المركز الليبي للمحفوظات التاريخية كانت مسرح زيارة للحضور، وهي مكتبة ضخمة يعتبرها الكثير من المثقفين ذاكرة ليبيا، حيث تضم العديد من المخطوطات المهمة بعدة لغات، بالإضافة إلى العديد من الكتب المترجمة عن ليبيا، خاصة الكتب الإيطالية. كما تضم مكتبة المركز مجموعة قيمة نادرة أخرى هي وثائق دار المحفوظات التاريخية التي كانت تحتل إحدى مباني السراي الحمراء، قلعة طرابلس مقر الحكم الليبي منذ العهد البيزنطي إلى 1930، حيث ضمت بدورها منذ العهد الإيطالي ما بقي من وثائق ومراسلات من العهد العثماني مروراً بسجلات المحاكم الشرعية التي تُعَدُ من أهم مصادر التاريخ الليبي التي مازالت تنتظر الكثير من همم الباحثين لتحقيقها ودراسة غالبية مجلداتها.

الجدير بالذكر أن المركز مازال منشغلاً في إعادة فهرسة وترتيب وتعقيم الكم الهائل من وثائق دار المحفوظات التي ضمت إليه في ظل نقص العمالة الفنية اللازمة وعزوف الشباب الليبي على مثل هذه الأعمال المضنية التي تحتاج إلى وراقين يعشقون المهنة قبل أن يعتبروها سبيلاً إلى لقمة العيش.

ومن الدور المهمة ذات العلاقة بالمخطوط وتنوعاته الكوزمبوليتية تُطِلُ على الباحثين دار أحمد النائب للمعلومات التاريخية والتي توجد في المبنى التاريخي لمبنى مدرسة السروسي اليهودية سابقاً بمدينة طرابلس القديمة، حيث جمعت فيها جميع المخطوطات والوثائق الأسرية بأنواعها والكتب القديمة والأشرطة الممغنطة والأسطوانات والصور والصحف والمجلات التي وجدت بمباني مدينة طرابلس القديمة المهجورة والقيمة التي قام مشروع تنظيم وإدارة المدينة القديمة





بطرابلس بصيانتها، ثم أضيفت إليها لاحقاً بعض هدايا الأهالي، ولعل أندر ما تحتفظ به هذه الدار هو عدد من الوثائق اليهودية ونسخة كاملة أصلية من التوراة وُجِدَتْ مخبأة بأحد معابد هذا الحي (حارة اليهود) بعد هجرة اليهود الجماعية من ليبيا إلى فلسطين.

مكتبات ليبية أخرى كانت حاضرة بدورها الحضاري في تخليد المخطوط والمحافظة عليه منها المكتبة المركزية بجامعة بنغازي، التي لعبت دوراً رائداً في جمع وحفظ كل ما يمكن الحصول عليه من الوثائق الليبية في واحات ومدن الشرق الليبي.

وتطرقت مداخلات الاحتفالية نفسها إلى حال المكتبات في الخارج، حيث اعتبر الباحث عبدالحكيم الطويل أنه مازالت المئات إن لم تكن الآلاف من الوثائق والمخطوطات الليبية الأصيلة موزعة في مكتبات ودور الوثائق الوطنية في الدول التي كانت لها علاقات دبلوماسية عتيقة مع ليبيا وتبادلت فيها المراسلات والسفراء والهدايا، ويؤكد الطويل الأمر بقوله: «وقد ثبت لي من تجربتي النوعية مع التاريخ الليبي وجود كم كبير ونفيس من الوثائق الليبية بالغة الأهمية منذ العهد القرمانلي (1711 - 1835) وحتى ما قبله في دور محفوظات كل من السويد والدنمارك وهولندا، ناهيك طبعاً عن مكتبة الكونجرس الأميركية ودار الكتب الوطنية بباريس والعشرات من المكتبات والكنائس والمتاحف في صقلية ومالطة وسردينيا، وحتى في مكتبات تومبكتو العتيقة في مالي وطبعاً مكتبات اسطنبول التي قد تحوي أهم وأنفس مخطوطات التاريخ الليبي في أصولها، حيث يجهد المركز الليبي للمحفوظات حالياً لنسخها كلها».

الروائي المصري محمود الغيطاني تَطَرّق في الاحتفالية للمخطوط من خلال البعد البصري السمعي، مُؤكِّداً أن المخطوط الأثري من السهل جداً تلفه، أما المخطوط البصري فهو من الوسائط التي يصعب تلفها؛ ولذلك «فأنا أرى أن الأفلام سواء أكانت تسجيلية أم روائية هي الأهم في الحفاظ عليها، بل لابد من الاهتمام من توثيق الوثائق الورقية على أفلام، لأنها هي الأبقى في إمكانية الحفاظ عليها، لاسيما وأن طريقة انتقال هذا الوسيط أكثر سهولة من المخطوط الورقي المُعَرَّض دائماً للتلف» يضيف.

وربما ظهرت أهمية المخطوط الإلكتروني سواء أكان عن طريق الأفلام أم غيرها في الآونة الأخيرة في مصر بعد الإهمال الذي تعرضت له الجمعية الجغرافية المصرية التي تحتوي على الكثير جداً من وثائق تاريخ مصر.

روسيا – أوكرانيا

انقسام المثقفين

موسكو: منذر بدر حلّوم

بعد هزيمة القوى السياسيّة الليبراليّة في روسيا في العقد الأخير، عاد الصوت الليبرالي يَصْدَحُ في الأوساط الثقافية على خلفيّة تطور الأحداث في أوكرانيا، ممثلاً بكتّاب وفنانين بارزين، من أمثال بوريس أكونين ولودميلا أوليتسكايا ويوري شيفتشوك وأندري ماكاريفيتش وغيرهم، مقابل صوت وطني حاضر ومدعوم في جميع المجالات، ولكن في حالة أقرب إلى الشعارات منها إلى الممارسة.

«يا للعجب، هل يكفي أن تفوز في مسابقة رياضية حتى تُشعل الجماهير وتقتطع جزءاً من أرض الجيران» كتب مغني الروك الروسي الشهير أندري ماكاريفيتش، في مدونته على موقع (سنوب. رو)، في إحالة إلى الألعاب الأولمبية واحتلال روسيا المرتبة الأولى الشتوية فيها، وضم القرم الذي أعقب ذلك، ملمّحاً إلى ما جرى في ألمانيا النازية في نهاية ثلاثينيات القرن العشرين. وأضاف: «أنا منزعج من الأحداث في أوكرانيا، لكن الذي يزعجني أكثر هو ما يحصل لدينا في هذا الخصوص. لا يفارقني شعور بأن السلطة تعتقد أن البلد والشعب هو تلك الأشياء التي تديرها. ولكن، إذا لم يصغ الحاكم إلى شعبه، وإذا قام بقهره فإن الشعب يُسقطه».

وفي قراءة مخالفة تماماً لوجهة النظر الروسية الرسمية، قال ماكاريفيتش: «في أوكرانيا، حصلت ثورة نمطية بكل المعاني، وعلى الرغم من عدم حبي للثورات، إلا أنني لا أستطيع أن أقول إنها غير محقة». وأضاف، معترضاً على الحملة الإعلامية الكبيرة التي مهّدت للموقف الروسي من أوكرانيا: «لا أنكر مثل هذه الدعاية الجامحة وهذا الكم من الكذب من أيام بريجنيف. فما الذي تريدونه يا شباب؟ تهيئة الرأي العام للزجّ بقوات في أراضي بلد مستقل؟»، ثم تابع كلامه لقرائه: «لقد نجحوا إلى الآن في قصف (إعلامي) لعدد كبير من الحمقى الأميين المهزوزين نفسياً. وها هم يندفعون بالسلاح لحماية الناطقين بالروسية، كما لو أن الأخيرين يرجون ذلك. يا شباب التليفزيون، ما الذي تبغون مما تفعلون؟ زرع عداوة مديدة بين شعبين يعيشان جنباً إلى جنب؟ يمكنكم تحقيق ذلك، ولكن هل تعلمون المآل؟ هل تريدون حرباً مع أوكرانيا؟».

وتحت عنوان «كيف تُجدد الأمة»، كتب في مقال آخر: «إنهم ببساطة، ينشرون الحقد. في البداية، يقومون بالاستفزاز. الأشخاص المكتفون الهادئون يصعب جعلهم يحقدون، ولذلك لا بد من شروحات على من يجب أن يحقدوا ولماذا. أما المستثارون مسبقاً فالحال معهم أسهل. ثم يُصنع نموذج عدو خارجي (إمبرياليون، قوميون..)، وعدو داخلي (طابور خامس، أمميون، لا وطنيون..)، لا أهمية للتسمية.. ثم يوجه الغضب الجماهيري باتجاه محدد.. والكذب يجب أن يكون عظيماً، وإلا فإنهم لا يصدقونه». وفي اليوم الموالي كتب، تحت عنوان التفتيش عن قمل»: «السلطة تجري تفتيشاً عن القمل عندنا جميعاً، وتحرز نتائج رائعة، كما لو أننا لم نتمتع بفرصة الشعور بالحرية على مدى ربع قرن. بالسرعة ذاتها، عاد كل شيء إلى العهد السوفياتي «الموافقة بالإجماع»، و«ندين بغضب»، ونرسل الجيش إلى حيث نرى ضرورة، ونواجه العالم كله. لا يفارقني شعور ثقيل بأن حياتي مضت هباء».

وعلى النقيض من ماكاريفيتش، يُعبّر المؤلف المسرحي والمخرج والروائي يفغيني غريشكوفيتس عن



شعوره الشديد بالظلم الذي تتعرض له روسيا جرّاء موقفها في أوكرانيا، وعن لا عدالة النظرة إليها وإلى الشعب الروسي، وقراءة حقائق التاريخ بطريقة غير نزيهة.

كتب غريشكوفيتس في مدونته بـ«جيفوي جورنال» (مجلة حية)، في 7 مايو /أيار الماضي: « يخنقني الشعور بالظلم.. فالبلد الذي ولدت فيه وأحبه ولا أعرف سواه، ينظر إليه العالم أجمع كإمبراطورية شر، وينظر إلينا، نحن مواطنية، ككائنات عمياء قاتمة غبية وشريرة.. واليوم أشعر أيضاً بظلم خانق لا يفيد معه الهواء. فما حدث في أوديسا(جنوبي أوكرانيا، حيث سقط حوالي أربعين متظاهراً وأُحرق مبنى النقابات)، مأساة ليس للأوديسيين فقط. والأوكرانيون عموماً لم يدركوا أبعادها بعد. وقع حدث تاريخي، كُتبت صفحة عار غير قابل للغسيل في التاريخ. وما أكبر رمزية أن ذلك حدث في أوديسا المدينة الأكثر فرحاً والأشد تلوناً وتسامحاً وسخرية. في هذه المدينة انفجر الحقد، والقسوة الرهيبة...لاشيء في الحرب الأهلية غير الحقد والقسوة ولا أحد يستطيع أن يفخر بأي شيء».

وقد أكد غريشكوفيتس في كل ما كتب، في مدونته بخصوص الحدث الأوكراني، على المشتركات بين الأوكرانيين والروس، ليس فقط في التاريخ والثقافة، بل حتى في أشياء منمومة، مثل الكذب والسرقة والحقد. منتهياً إلى أنه لا طلاق بين الروس والأوكرانيين، مهما جرى. ويسخر من غرباء يقررون مصير هذه البلاد، فيقول: «عرف البعض في العالم نتيجة الأحداث أسماء مدن أوكرانية وأين يمتد خط الحدود وأين تقع الدولة الأوكرانية المستقلة مع روسيا، أما نحن فنعرف بعضاً كما نعرف أنفسنا». مؤكداً أن « لا حل إلا بالحوار»، معترفاً بكل ما يثقل على روسيا من مخاطر: «نعم، لدينا بوتين، وليس لدينا أي خطة تطوير اقتصادي أو ثقافي، ولدينا فساد فظيع، وديماغوجية عالمية، وانسداد الأفق المنظور، والناس اليوم يغادرون روسيا أكثر مما غادروها في الثمانينيات والتسعينيات، ومن لا يغادر منهم يرسل أولاده، نعم نحن غارقون في وحل العبودية والخوف».

وعلى الرغم من صورة روسيا التي يعيها ويرسمها، إلا أن روسيا بالنسبة له بريئة مما يجري. فقد علّق، بعد مأساة مبنى النقابات في أوديسا: «ألا تخجلون من العجز الذي تسلّمون به حين تؤكدون أن روسيا وبوتين مذنبان في كل شيء. فأين أنتم أيها الأوكرانيون؟ أنتم تخفون وجوهكم وراء أقنعة». وإذ يؤكد أن الفاشية، بصرف النظر عن أي مصالح سياسية وتعليلات، هي الفاشية ولا شيء يبررها، يفخر على الطريقة الوطنية الروسية، أنْ افعلوا ما تشاؤون، واتهموا روسيا بما يخطر على بالكم، «فسوف نحتفل بالعيد الأغلى على قلوبنا منذ الصغر، عيد النصر» على الفاشية.

على مثل ماكاريفيتش وغريشكوفيتس، يرتسم الخط الفاصل بين الليبراليين والوطنيين الروس في الأوساط الثقافية. ويصعب القول إنه صراع على القيم مقابل المصالح، فكل من المنظومتين (الليبرالية) و(الوطنية) قيمها ومصالحها في روسيا. إنه أشبه بخط تقسيم الماء، حيث ذلك الفصل الشكلي غير القابل للحياة. روسيا تتفاعل في العمق وإن بدا السطح ساكناً، وتعيد إنتاج نفسها في الثقافة وخارجها كل يوم، بصرف النظر عن رغبات قياصرتها وقواها السياسية، المسمى منها «وطني» أو «ليبرالي».

مكعّب برمودا

أحمد عمر

اختـار بشـار الأسـد شـعار «سـوا»، عنوانـاً لحملتـه الانتخابـات (لرئاسـيات 3 يونيـو)، تعبيـر مسـتدعى مـن سـوق اللغـة المحكيّـة، يعنـي؛ معـاً. الأصـل كلمـة معناهـا السـواء. وهـو شـعار يبـدو سـهلاً وغنائيـاً، خفيفـاً ومائعـاً. وقـد تَحَـوّلَ إلـى وسـم «هاشـتاج» مقلـوب وشـتائم علـى مواقـع التواصـل الاجتماعـي، كالسـخرية بالقـول: سـوا نقتـل.. سـوا ندمـر.

كان أحد ألقاب الأسد الأب هو «باني سـورية الحديثـة». لقب الابـن سـيكون «مدمـر سـورية القديمـة والحديثـة». الرئيـس فـي الشـعارات الانتخابيـة هـو دائمـاً المعلّـم الأول، القاضـي الأول، الطبيـب الأول، المهنـدس الأول والفيلسـوف الأول.. صـوره فـي كل مـكان، سـتفتقدها الأنقـاض والخرائـب وشـواهد القبـور!

صغـاراً، مراهقيـن كنـا نتبـارى فـي دخـول المقبـرة ليـلاً، لكـن عندمـا كبرنـا لـم نجـرؤ علـى تحـدي الدخـول إلـى «مقبـرة الأحيـاء» سـورية، لـم نكـن نجـرؤ علـى النطـق بالحرفيـن اللذيـن لا يتـم «التوحيـد» السياسـي إلا بهمـا، أمـام صنـدوق الانتخـاب فـي عـزّ النهـار. فـي هـذا الصنـدوق اختفـت آمالنـا وأموالنـا كمـا لـو أنـه مكعـب برمـودا المرعـب.

يذكـر أن الرئيـس الأب حافـظ الأسـد طلـب، فـي ثانـي انتخـاب لـه معرفـة عـدد الذيـن تجـرؤوا علـى قـول «لا» فأخبـروه بأنهـم ثمانمئـة، يعنـي شـخصين مـن كل مليـون، فطلـب أسـماءهم، لمكافأتهـم علـى شـجاعتهم وبسـالتهم طبعـاً! والحقيقـة أننـي أيضـا أتـوق إلـى معرفـة أسـمائهم، وأماكـن.. دفنهـم. الانتخـاب يجـري كل سـبع سـنوات، وهـو رقـم مقـدس، سـماوي، لكـن الآلـة الإعلاميـة



السـورية لـم تتوقـف يومـاً عـن الدعايـة للرئيـس، وكأنّ الشـعب يقـوم بالتصويت يوميـاً. كوجيتـو ديـكارت التسـلط السـوري هـو، مـن جانـب السـلطة: أنـا أخـوّف إذن أنـا موجـود، ومـن جانـب الشـعب: أنـا أخـاف إذن أنـا موجـود. وبالخـوف تبنـى الأنقـاض الشـاهقة! لـو كان الشـك موجـوداً لمـا احتللنـا العالـم بآلامنـا نزوحـاً ودموعـاً.

شـروط الترشـح إلـى منصـب رئيـس الجمهوريـة السـورية قاسـية، أن يكـون متمـاً الأربعيـن عامـاً مـن عمـره فـي بدايـة العـام الـذي يجـري فيـه الانتخـاب، ومتمتعـاً بالجنسـية العربيـة السـورية بالـولادة مـن أبويـن متمتعيـن بهـا أيضـاً بالـولادة، ومتمتعـاً بحقوقـه المدنيـة والسياسـية وغيـر محكـوم بجـرم شـائن، ولـو ردّ إليـه اعتبـاره، كمـا يشـترط ألا يكـون متزوجـاً مـن غيـر سـورية، وأن يكـون مقيمـاً فـي سـورية مـدة لا تقـل عـن عشـر سـنوات إقامـة دائمـة متصلـة، عنـد تقديـم طلـب الترشـح، ولا يحمـل أي جنسـية أخـرى غيـر جنسـية الجمهوريـة العربيـة السـورية، وألا يكـون محرومـاً مـن ممارسـة حـق الانتخـاب. يعنـي نازحـاً.. شـروط كتبـت علـى مقـاس الأسـد.

أدوات الانتخـابات هـي الأرقـــام والعـد و«الحسـاب» بالمعنييـن العـددي والقضائـي السياسـي. بهـذه الانتخابـات «المأسـاوية» سـورية تقفـز قفـزة مـن غيـر مظلـة مـن قمـة الديكتاتوريـة الصلبـة إلـى صنـدوق الانتخـاب، وهـو مـا يجعـل النـاس يطلقـون عليهـا اسـماً هـو المهزلـة. فثمانيـة ملاييـن سـوري لا يجـدون المـأوى، أو لقمـة العيـش، ويموتـون بـرداً وذلاً.

شـخصياً، كنـت أعانـي مـن طبـول «المأتـم» الانتخابـي كل سـبع سـنوات، وكنـت أعتبـر نفسـي بطـلاً إذا نجـوت مـن التصويت فهـو إجبـاري، مثـل «يـوم العمـل الطوعـي»، الـذي لا يغيـب عنـه موظـف، حتـى الذيـن يعانـون مـن كسـور وعمليـات جراحيـة. ولكـن غالبـاً مـا يقـوم الموظـف المشـرف علـى الصنـدوق مشـكوراً بإجـراء التصويـت نيابـة عـن المصـوّت.

ثمـة فيلـم كاوبـوي شـهير اسـمه «إذا أردت أن تعيـش اقتـل»، وفـي سـورية أصبـح واقعـاً هـو «إذا أردت أن تعيـش اخـرس».! التزويـر فـي الانتخابـات يسـبب التضخـم الرقمـي فـي العملـة، وفـي الـدم، وفـي الشـرف.. حيـث يصبـح بـلا معنـى.

من عزيز عمامي إلى ماهينور المصري

محنة أبناء الثورة

القاهرة : عمر سعيد

في تونس، اُعْتُقِلَ المُدَوِّنُ عزيز عمامي، أحد وجوه الثورة التونسيّة، وفي مصر وَجَدَتْ الناشِطة ماهينور المصري نفسها خلف القضبان.. هكذا تتراجع ثورات الربيع العربي إلى الوراء. فقد استدعى قرار القضاء المصري بحبس الناشطة ماهينور المصري الكثير من ردود الأفعال، وحاول البعض فهم الخلفيّات بإعادة التساؤل عن علاقة النظام بالثورة الحقيقية. ليس خفياً عن أحد أجواء الاحتفاء الشعبي في مصر بشخصية عبد الفتاح السيسي. فهو يمثّل حالة قوية معقدة جداً. إن جماعة في قوة الإخوان المسلمين، رغم كل ما خسرته، لَمْ تستطع خلال الشهور الماضية هَزّ صورته بشكل مؤثر. فماذا تستطيع ماهينور، وهي واحدة من طيف الطريق الثالث (يساريين، وليبراليين، وإسلاميين وسطيين غير محسوبين على الإخوان) أن تفعل؟ ما التهديد الذي تشكله للسلطة حتى يتم سجنها، في وقت دقيق للغاية؟. في الواقع، قلب المجتمع الشمولي – السلطة - لا يستطيع إدارة صراع سياسي على أكثر من جبهة. بالأساس كي يستطيع الوصول إلى حلقة بصل خارجة عن مركزه، لابد له أن يَخْتَرِقَ كل الحلقات الحائلة بينهما، ما قد يهدّد البنية الحلقية كلها. ارتكز النظام السياسي، ليستطيع المواصلة بأمان، وللحفاظ على مكتسباته، بل ولإلقاء أي مواجهة محتملة مع تمرد ما إلى سنوات للأمام، على فكرة خلق العدو الواحد والأوحد. «الإرهاب الأسود»، هكذا اختار النظام اسم عدوه المُخْتَلَق، الذي سيحصر فيه كل معارضيه. لكن الدعاية التي يبثها النظام السياسي



ليست كافية وحدها، هناك خصمان حاليان للسلطة، كانا مختصمين في ما سبق. «الطريق الثالث» والإخوان الأول، أصحابه يرون أن مسؤولية ما يحدث تقع بدرجة كبيرة على عاتق الإخوان المسلمين، ورهانهم على رموز النظام الحالي. أما الطرف الثاني فيرى «الطريق الثالث» كان شريكاً في تنحية الإخوان، ولا يوفر فرصة في تعزيز الخلاف إلا ويستخدمها جيداً. هنا، اختار النظام خياراً تقليدياً لدى النظم الشمولية، جمع المعارضة المتصارعة في السجون، ربما يجعل هذا مهمة التصنيف في نفس الخانة أسهل. وإن لم يحدث، فالصورة لدى الرأي العام لن تميز بينهما. هذا أساسي بالنسبة للنظام الحاكم في مصر. هنا واحد من أساسات بنائه، قتل الاختلاف عند الآخر. توحيد الصورة الذهنية لدى الرأي العام، فتطل مقولة مبارك الأثيرة: أنا أو الفوضى. ربما عَدّلُوا المعادلة قليلاً، لتصبح: أنا أو الحرب الأهليّة. أمر واحد لا تعرف السلطة كيف تواجهه، لحظة انفكاك الحلقات الكبيرة، تتبعها الحلقات الأصغر. ببساطة نجح النظام في توفير واحدة من أهم أسس النظم الشمولية، البطل المنقذ، معتمداً على البروباغندا بشكل كبير في ذلك.. لكنه في الحقيقة ليس كعبد الناصر. الرجل الذي أتى بعد عقود من الاحتلال، وفي سنوات معدودة، خَلَقَ خطاباً قومياً لا زال حيّاً حتى الآن، كما كان له برنامج اقتصادي واجتماعي، نجح في تنفيذه. نختلف أو نتفق مع سياسات الرجل، لكنه على الأقل كان صاحب مشروع. أما اليوم فهل هناك مشروع حقيقي سيمكن النظام بواسطته من تمرير كل القمع الحادث اليوم؟!، هذا هو السؤال الذي يطرح نفسه، لأن غياب المشروع يعني تفكك حلقة البصل من جديد، والوصول إلى لحظة الثورة.

لا للعنصرية





أطلق ناشطون لبنانيون على مواقع التواصل الاجتماعي حملة داعمة للاجئين السوريين تحت عنوان (#لا_للعنصرية) «رفضاً لكل محاولات التضييق والعنف التي تطال السوريين، ورفضاً لكل الخطابات السياسيّة العنصريّة وما يرافقها من تحريض إعلامي» كما تصف صفحة «الحملة الداعمة للسوريين بوجه العنصرية».

وانتقد بعض الناشطين تصريحات مسؤولين لبنانيين «شحن» السوريين إلى بلادهم وظهرت الانتقادات في الصور التي أرسلها الناشطون إلى الصفحة.

وانتشر على صفحات شعار للحملة هو «مرة في واحد سوري. رفع راسي وراسك» وكتب ناشط آخر «90 % من بيوتنا عمروها سوريون!! كمّل عنصريتك وفِلّ من بيتك» و«اغفروا لنا ما تصنعه عنصرية بعضنا»، و«مرة واحد حمصي انتفض لكرامته قبلِك وقبلَك».

وقالت ناشطة على صفحة الحملة «أحببت المشاركة في هذه الحملة لإيصال وجهة نظري إلى اللبنانيين والسوريين. فيمكن للوزراء والنواب التعبير عن وجهة نظرهم من خلال عقد مؤتمرات صحافية للتحدث عن اللاجئين السوريين، أما نحن، فليس لدينا منبر. وهذه الحملة هي بمثابة منبرنا». وأضافت: «من الممكن أن ننزل إلى الشارع إذا ما تصاعد الخطاب العنصري، فتصبح هناك حاجة لممارسة ضغط معين، ليصبح هناك نوع من الاحترام للاجئين السوريين».

وكتب آخر «السبب الأساسي في مشاركتي الرد على الهجمة العنصرية التي يتعرض لها اللاجئون السوريون، سواء أكانت من جهات سياسية أم مدنية».

وكتب عدد من المشاركين في الحملة رسائل للسوريين قالوا فيها «إنهم لم يهربوا من الموت ليموتوا من الذل» – و«أهلاً بكل إخواننا السوريين، ولا أهلاً ولا سهلاً بالعنصريين... لا للعنصرية».

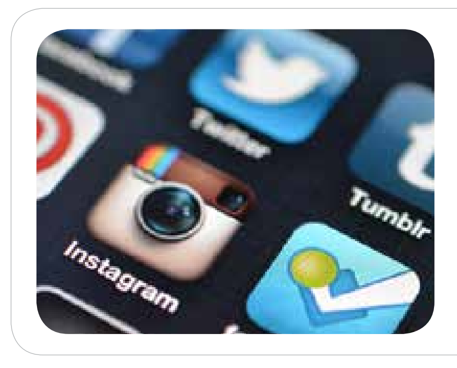
بدأ اللبنانيون التفاعل على هاشتاج «لا للعنصرية» للتوعية بالتمييز وما ينطوي عليه من ممارسات. وانتشر هذا الهاشتاج على نطاق واسع الفترة الأخيرة.

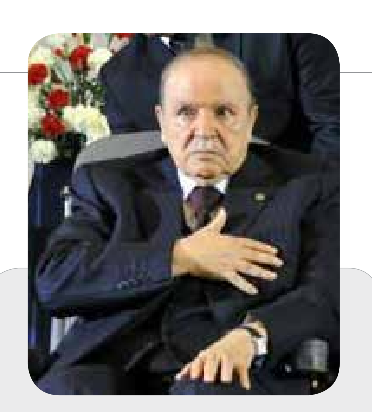
وبلغ عدد الصور المنشورة على تويتر بهذا الشأن سبعين صورة لناشطين يحملون شعارات مناهضة للعنصرية تناولت «العنصرية في لبنان» والتي تدعو إلى مناهضة التمييز ضد اللاجئين السوريين وضرورة إظهار التضامن معهم.

ويشارك في الحملة صحافيون ومفكّرون بالإضافة إلى الدعم الإعلامي الذي تتلقاه الحملة.

أنستغرام ينافس تويتر

ذكر جيم سكيرس، مدير تسويق خدمة أنستغرام، في تصريح صحافي مؤخراً، أن موقع الصور الشهير قد بلغ عتبة 200 مليون مستخدم شهرياً، وصار يقترب من رقم موقع تويتر الذي يُقدر بـ 250 مليون مستخدم (بحسب آخر إحصائيات شهر مارس/ الماضي)، مضيفا أن موقع أنستغرام يُعوّل على بلوغ رقم مليار مستخدم في السنتين القادمتين.

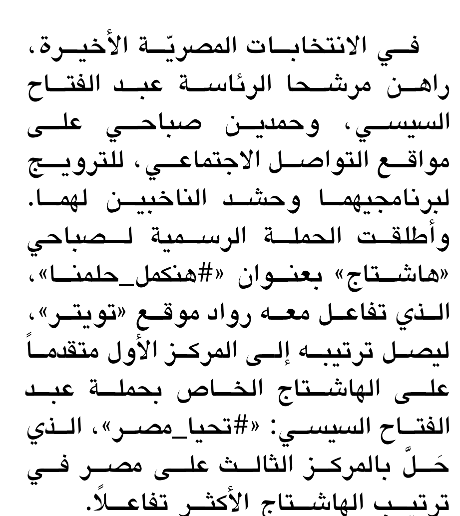




من روزفلت إلى بوتفليقة!

تداول نشطاء على الفيسبوك صورة للرئيس الجزائري المنتخب لفترة رئاسية رابعة عبد العزيز بوتفليقة، وهو يؤدي اليمين الدستورية على كرسي متحرك. ورافقت الصورة الكثير من التعليقات التي عَبَّرَتْ عن يأس وخيبة أمل. عَلّقَ أحدهم: «في كوريا الشمالية.. عمره 29 سنة رئيس دولة.. وقائد جيش هَدَّدَ بضرب أقوى دولة في العالم.. في الجزائر عمره 79 سنة يكتب في الفيسبوك.. لي يحبني يدير جام».
بينما قال أحد مؤيدي نجاح الرئيس الجزائري «نحن في غنى عن ربيع عربي بالجزائر تكفينا عشرية سوداء دموية أيام التسعينيات لهذا نحن لا نود إرجاع تلك الأزمة التي فقدنا فيها الآلاف، نشتري السلام والأمان رئيس مقعد ودولة آمنة مستقرة أحسن من رئيس واقف على رؤوس شعبه دون فائدة». وقال رأي مؤيد لانتخابه أيضاً «الرئيس الأميركي روزفلت أدار الحرب العالمية الثانية ضد هتلر وهو مشلول وعلى كرسي متحرك؟ طالما ما فيش في الجزائر كلها (رجل متفق عليه من الشعب غيره) يبقى ماشي».

الانتخابات على الإنترنت



في الانتخابات المصريّة الأخيرة، راهن مرشحا الرئاسة عبد الفتاح السيسي، وحمدين صباحي على مواقع التواصل الاجتماعي، للترويج لبرنامجيهما وحشد الناخبين لهما. وأطلقت الحملة الرسمية لصباحي «هاشتاج» بعنوان «#هنكمل_حلمنا»، الذي تفاعل معه رواد موقع «تويتر»، ليصل ترتيبه إلى المركز الأول متقدماً على الهاشتاج الخاص بحملة عبد الفتاح السيسي: «#تحيا_مصر»، الذي حَلَّ بالمركز الثالث على مصر في ترتيب الهاشتاج الأكثر تفاعلاً.





أوباما: «أعيدوا لنا بناتنا»

أنشئت على موقع التواصل الاجتماعي صفحة لهشتاج «bring back our girls» لشحن القوة السياسية والدولية للتفاعل مع قضية اختطاف الفتيات النيجيريات. وكانت حركة (بوكو حرام) النيجيرية قد خطفت 276 تلميذة من مدرستهن في شيبوك في ولاية بورنو منتصف الشهر الماضي. وتمكنت 53 تلميذة من الفرار وما زالت 223 منهن في قبضة الخاطفين، حيث سرت أنباء حول احتمال نقلهن إلى تشاد والكاميرون المجاورتين، حيث سيتم بيعهن مقابل 12 دولاراً لكل واحدة منهن، وأعلنت الحركة أيضاً سبب خطف الطالبات هو أن التعليم الغربي حرام وعلى الفتيات ترك المدرسة والزواج.
ونشرت عقيلة الرئيس الأميركي الحالي صورة لها مُطالِبة بالإفراج عن الفتيات.



صورة ميشيل أوباما وهي تحمل صورة لشعار الهاشتاج «bring back our girls»، حصدت الكثير من التعليقات. وكان الرئيس الأميركي قد أعلن عن تقديم المساعدة للعثور على المختطفات، كما عَلّقَتْ عضوة الكونغرس ميشيل لوجان عن ارتياحها لتفاعل أوباما مع القضية.

ثورات السخريّة



القاهرة: خاص بالدوحة

ما إن نشرت الصورة التي يمسك فيها عبد الفتاح السيسي الرياضييْن المتخاصميْن «مرتضى منصور» و«أحمد شوبير» معلناً المصالحة بينهما، حتى استحالت الصورة على مواقع التواصل الاجتماعي إلى آلاف النسخ المُعَدَّلَة والساخرة، لتحل محل مرتضى وشوبير، شخصيات أخرى، ونجد السيسي ممسكاً مرة بيدي نجمي أفلام الكارتون توم وجيري، أو إسماعيل ياسين والشاويش عطيّة، أو حتى الراحلين عبد الحليم حافظ وفريد الأطرش.

الأمر لم يبدأ مع تلك الصورة أو حتى سابقاتها من صور الأحداث السياسية التي يتم تعديلها على نفس الغرار الساخر، لكنه بدأ مع الثورة نفسها التي عَجّتْ بالمئات من المظاهر الساخرة، لكن ومع انغلاق المجال العام مؤخراً بدت مواقع التواصل الاجتماعي متنفساً لممارسة السخريّة، وليس أدل من ذاك صفحة «أساحبي» المتخصصة في السخريّة من الأحداث السياسية، والتي جاوز عدد المشتركين فيها حتى كتابة هذه السطور 4.4 مليون مشترك. إنه عدد كبير لا تحظى به صفحات سياسيي الصف الأول، ولا صفحات نجوم الفن أو الرياضة، أو حتى صفحة «كلنا خالد سعيد» صاحبة الدعوة إلى الثورة.

تقوم الصفحة باقتباس مقولات تتردد في عالم السياسة وتثير جدلاً، لتستحيل بعدها إلى عشرات وربما مئات من القصص المُصَوَّرة الساخرة، ولا يتوقف الأمر عند تلك الصفحة، بل يتعدى إلى عشرات الصفحات الأخرى التي تقوم بنفس الأمر باختلاف درجة السخرية ودرجة كسرها للتابوه الأخلاقي الذي يبدو أن السلطة ومن حولها قد بدأوا يتمترسون حوله مؤخراً، متهمين الشباب بالتطاول غير المسموح به، وهي النبرة السائدة حالياً عبر كثير من وسائل الإعلام.

وقد يبدو للبعض بأنها حرب لا ناقة من خلفها ولا جمل تدور بعيداً عن أروقة الشارع ولا تشغل بال السلطة في شيء، لكن التصريحات المنسوبة للسيسي على لسان عماد الدين حسين مدير تحرير «الشروق» المصرية بأنه حال توليه السلطة سيصدر تشريعات صارمة توقف الفوضى الأخلاقية على مواقع التواصل الاجتماعي، تثبت العكس.

لا ينتهي الأمر عند حدود السخرية السياسية، بل يطال المجتمع بكافة تفاصيله، كما في فيديو «هشام الحرامي» على سبيل المثال، وهو شخص قَبَضَ عليه بعض المواطنين وهو مخمور خلال أحداث شغب، يظهر فيه يكيل السباب للمحيطين به ظاناً بأنهم ضباط شرطة، حقق أكثر من مليونين ونصف المليون مشاهدة على موقع اليوتيوب، لتستحيل بعدها ردود أفعال هشام الحرامي إلى عبارات متداولة على مواقع التواصل، وليصبح ضيفاً معتاداً على صفحات السخرية السياسية ونجماً من نجوم (الكوميك)، بل ويشن له البعض صفحة تحت عنوان «هشام الحرامي رئيساً للجمهورية»، وهشام ليس الحالة الوحيدة، فالعشرات من مقاطع الفيديو على نفس الغرار انتشرت، وصار أبطالها ضيوفاً دائمين على صفحات التواصل الاجتماعي، وأماطوا اللثام عن حقيقة تركة مبارك المجتمعية، والتي هي ربما أكثر فداحة من تركته السياسية، وكأن لسان حالهم يقول ها هو المجتمع الذي لم نعرف أنه موجود حين انتشينا برحيل مبارك وجلسنا ننتظر المستقبل الوردي.

وبعد الرئاسيات الأخيرة، سؤال يُطْرَحُ بين الشباب والناشطين: أي مصير ينتظر الثائرين الساخرين الذين يقومون بتفتيت السلطة القديمة عن طريق مواقع التواصل الاجتماعي؟!.. نأمل أن يكون مصيراً أفضل.



مرزوق بشير بن مرزوق

مطلوب مهرجان للكوميديا

مَنْ يلاحق نشاطات ونتاجات المسرح العربي مثلي، يلاحظ بأن هذا النشاط وهذا الإنتاج في السنوات العشر الأخيرة أو ما يزيد، أصبح مهماً للمهرجانات والحصول على الجوائز وإرضاء رغبات لجان التحكيم، لم يعد للمتلقي المسرحي الذي هو غاية العرض وجزء أساسي من نجاحه وفشله أي اعتبار عند القائمين على الحركة المسرحية العربية، بل أصبح جُلّ همهم هو ملاحقة عناوين المهرجانات وأمكنة إقامتها، لتصميم عرض خاص يشاهده جمهور محدود جداً ولليلة واحدة، ثم انتظار قرار لجنة التحكيم للاحتفال بالجوائز والأوسمة.

أصل المسرح هو الجمهور، فلقد بدأ عند اليونانيين بجمهور الراقصين والمغنين والجوقة، لينظم بعد ذلك بعد ظهور الممثل الأول، لكنه واصل مسيرته كمنتج جماهيري، يتبادل حالات المجتمع الإنسانية ويعرض القضايا المختلفة من خلال إبداعات جمالية متنوعة، لقد كان أصل المسرح في بدايته هو إحداث حالة (التطهر) بين المشاهدين، حيث يخرج الناس من العرض المسرحي وهم في حالة أكثر اتزاناً وارتياحاً، وهي حالة مختلفة قبل مشاهدة العرض.

بغض النظر عن المسميات أو التصنيفات التي تطلق على العروض المسرحية من مسرح تجاري إلى مسرح أهلي أو مسرح جاد أو مسرح سياسي أو مسرح غنائي وغيرها من المسميات، إلا أن المسرح لابد أن ينتهي إلى حضور الجمهور المتعدد والمتنوع الثقافات، والجائزة الكبرى للفنانين هي حالة الرضا التي يحدثها العرض بين الجمهور.

يصف الكاتب العالمي (غابرييل ماركيز)، الذي رَحَلَ عن عالمنا في شهر إبريل/نيسان. كواحد من أعظم الرواة في التاريخ، أن هناك أدباء يؤمنون بأن الأدب موجه لتحسين العالم، وهناك أدباء يرون في الأدب أنه مُكَرَّسٌ لتحسين حساباتهم المصرفية، لذلك يسعى ناشرو الروايات إلى الطريقة التي يمكن أن تفوز بها الرواية في المسابقة الوطنية، ودراسة أعضاء لجان التحكيم من خلال تاريخهم الشخصي، وأعمالهم وذوقهم الأدبي ويختارون الكاتب الذي يرضى أن يقدم أعمالاً بمقاييس تلك المسابقات والقائمين عليها.

لذلك يلاحظ المتابع لمعظم العروض المسرحية التي تقدم خلال أيام المهرجانات والمسابقات أنها يغلب عليها طابع البؤس والغموض، وعدم الفهم وغياب الهدف، والترفع عن فهم الجمهور لتلك الأعمال، وترقيع لنماذج من مدارس مسرحية مختلفة في العرض الواحد، والبكائيات المبالغ فيها، والتراجيديا السوداء، وغيرها من الاستخدامات غير المبررة أو الزائدة عن موضوع المسرحية، ويبدو أنه كلما كانت المسرحية بائسة ومترفعة عن الجمهور كانت فرصتها للنجاح أمام النقاد وأعضاء لجان التحكيم أكبر، وبالتالي تتحول هذه العروض التي تقدم لليلة واحدة ولجمهور محدد إلى عروض نخبوية.

ندعو القائمين على مسؤولية المسارح العربية، إلى أن يلتفتوا بشكل جاد إلى إعادة البهجة والبسمة إلى المشاهد العربي، وأن يقيموا مهرجانات ومسابقات في المسرح الكوميدي المتنوع، وعقد الدراسات والورش حوله، والكوميديا عموماً من الفنون الصعبة في الكتابة والتمثيل والإخراج، وهنا يأتي التحدي الحقيقي لكافة عناصر العرض المسرحي، تحدياً قد لا نجده في عروض مسابقات هذه الأيام.

مليك بن جلول

خيبة رَجُل السُّكّر

محمود حسن

صباح الثالث عشر من مايو/أيار أعلنت الشرطة السويدية أنها عثرت على المخرج الجزائري الأصل «مليك بن جلول» متوفياً في شقته دون أن تعلن أسباب الوفاة، وبعيد ساعات صرح أخوه بأن مليك قد انتحر بعد اكتئاب طويل، وكانت آخر كلماته التي قالها «الحياة ليست دائماً سهلة». هكذا قَرَّرَ مليك أن ينهي حياته وهو في ذروة تألقه وشهرته، بعدما حَصَلَ العام الماضي على أوسكار أحسن فيلم وثائقي عن فيلمه الوثائقي الطويل الأول «Searching For Sugar Man» أو «البحث عن رجل السكَّر».

الفيلم يعيد رواية حكاية حدثت عام 1998، حيث نلتقي صحافياً في جنوب إفريقيا اسمه «sugar» أو سكَّر، سماه والده هكذا تيمناً بأغنية انتشرت انتشاراً أسطورياً في جنوب إفريقيا في بدايات السبعينيات، لمطرب أميركي مغمور يدعى «سكيستو رودريغوز»، في أغنيته يتوسل «رودريغوز» إلى «رجل السكر» - وهو الاسم الدارج لبائع مخدر الكوكايين في الشارع الأميركي - يطالبه بأن يسرع بالمخدر لأن المرء قد مَلَّ من مشاهد الحياة البائسة، يحتاج الهرب من هذا العالم إلى عالم آخر مليء بالزهور والأحلام الملونة التي يصنعها المخدر، هكذا يبدأ الفيلم بتلك الأغنية، التي تتحدث عن سعادة مفقودة في عالم بائس يحاول المغني الهروب منه إلى عالم آخر من سعادة المخدر الزائفة.

أغاني «رودريغوز» الزاعقة في وجه العالم نالت نجاحاً منهلاً في جنوب إفريقيا في فترة السبعينيات بين أبناء الطبقة المتوسطة من العرق الأبيض، والمتعاطفين مع السود والمناهضين لسياسة الأبرتهايد، ترددت أغاني «رودريغوز» على ألسنة الجميع في جنوب إفريقيا، إلا أن أحداً لم يعرف مَنْ هو بالضبط ذاك الشاب الأميركي ذو الملامح اللاتينية الذي تعلو صورته غلاف ألبومين أنتجهما وانتشرا كالنار في الهشيم في جنوب إفريقيا، بعد انتشار الألبومين ظلَّ الجميع ينتظر ألبوماً جديداً، وحين لم تصدر ألبومات أخرى ساد اعتقاد بأن سر توقفه عن الغناء قد يكون انتحاره على المسرح، فثمة حكاية راجت تفيد بأنه سكب الوقود على نفسه وأشعل النار في جسده حين لم يهتم به الجمهور وهو يغني على المسرح.

عام 1998 يقرر الصحافي «شوجار» أن يبحث عن حكاية الرجل الذي استمد اسمه من أغانيه، هكذا تسير كاميرا مليك بن جلول مع القصة من جنوب إفريقيا لتذهب إلى الولايات المتحدة، وهناك تبحث عن منتجي ألبوم «رودريغوز»، ليجد شوجار أولى المفاجآت بأن الألبومين اللذين حققا شهرة مدوية في جنوب إفريقيا فترة السبعينيات لم يحققا مبيعات تذكر حين صدورهما في الولايات المتحدة، بل إن الألبوم الأخير لم يبع سوى ست نسخ اشتراها أقارب المنتج، بعدها لم ينتج «رودريغوز» أي أغنية أخرى واعتزل الغناء.

الصدفة إذن وحدها قادت نسخاً من ألبومات «رودريغوز» إلى جنوب إفريقيا، ليصادف هناك مجداً واهتماماً لم ينلهما في بلاده، وليعاد نسخ الألبومين إلى مئات الآلاف من المرات، ولتتردد الأغاني على ألسنة الجميع، بل ولتصبح وجبة يومية في الإذاعات المحلية. يسأل «شوجار» منتج الألبوم: «لهذا انتحر رودريغوز إذن؟ لأنه لم يبع سوى ستة ألبومات؟»، لكن المنتج يرد باستنكار: «من الذي انتحر؟!، رودريغوز؟! إنه لم يزل حياً، ترك الغناء ومازال يعيش كعامل بناء بسيط في مدينته ديترويت».

رودريغوز الشاب الذي تصاحبنا صوره القليلة بالأبيض والأسود خلال الثلاثين دقيقة الأولى من الفيلم، نلقاه أخيراً في «ديترويت» وقد صار عجوزاً بعد نحو 40 عاماً من صدور ألبوماته، يعيش منعزلاً عن العالم في غرفة متواضعة، محاطاً بالفقر من كل الجوانب، محروماً من احتياجات الحياة، حيث لم يزل يستخدم الحطب من أجل التدفئة في الشتاء القارس، هكذا كانت أقدار رودريغوز، شهرة ومجداً وتألقاً ولكن في المكان الخطأ، على بعد آلاف الأميال من حيث يجب أن يكون، وحيث لن يناله من كل ذاك الإعجاب شيء لثلاثة عقود.

يصطحب الصحافي «شوجار» المغني المنسي «رودريغوز» وأسرته إلى جنوب إفريقيا، حيث يقرر أن يقيم له حفلاً هناك، على طول الطريق من مطار جوهانسبيرج إلى حيث الفندق الذي سيقيم فيه رودريغوز وأسرته يصادف «رودريغوز» عشرات الإعلانات تحمل صورته وتدعو إلى



حفله المنتظر، وكلما مَرّ «رودريغوز» أمام لافتة من لافتات إعلانات حفلته رَدَّدَ: «هنا أنا !.. هنا أنا!».

في صالة مغطاة في استاد جوهانسبيرج يقام حفل رودريغوز، تشاهد ابنته الكراسي الخاوية في الصالة قبل بدء الحفل، وتتمنى في داخلها أن يأتي عشرة أفراد ليحضروا الحفل، لكن الحفل يحضره عشرات الآلاف قَدِمُوا من كل أنحاء جنوب إفريقيا ليشاهدوا أسطورتهم تبعث من جديد، يهتف الناس بجنون حين يصعد «رودريغوز» إلى خشبة المسرح، خمس دقائق كاملة يصرخون غير مصدقين، إنه أمر شبيه بأن تُبْعَثَ «أم كلثوم» من جديد لتغني وسط جمهورها في بلادنا!.

عاد رودريغوز مرة أخرى إلى أميركا، حرص على اتخاذ بعض الصور ليريها لجيرانه كي يثبت لهم تلك الحكاية العصيّة على التصديق، جيرانه هؤلاء الذين شاهدوا كل لحظات التعثر والإحباط الذي صاحبه طوال حياته، حتى بعيداً عن عالم الغناء والعمل حين قفزت فكرة مجنونة في رأسه أن يرشح نفسه لانتخابات الولاية فنسي القائمون على الانتخابات إدراج اسمه من بين المرشحين، شخص وجد في المكان الخطأ ليصادف النسيان طوال حياته، فيما كانت السعادة والمجد ينتظرانه في مكان آخر.

عاد رودريغوز مرات أخرى إلى جنوب إفريقيا ليحيي مزيداً من الحفلات ملاقياً ذات الحفاوة نفسها التي استقبل بها في المرة الأولى، لكن هل كان ذاك ما يفتش عنه رودريغوز ؟!، شهرة وأموالاً وحفاوة ؟، لا لم يكن هذا.. في آخر الفيلم تذكر ابنة رودريغوز أن أباها قرر أن يوزع عوائد الحفلات على بناته وأن يستكمل المسير في حياته البسيطة كعامل بناء، تستطيع أن تدرك هذا حين تشاهد في خلفية اللقاءات في الفيلم منزل ابنتيّ رودريغوز لتراه منزلاً عصرياً وملائماً لمنازل الطبقة الوسطى في أميركا، فيما تدرك حين ترى منزل «رودريغوز» البسيط بأنه قرر أن يستكمل الحياة كما عرفها دوماً في الغرفة الضيقة بسيطة الإمكانيات، يدس مزيداً من الحطب في المدفأة المعدنية، واضعاً فوقها إبريقاً من الشاي كي يغلي على مهل ليقدمه لضيوفه طاقم التصوير.

هكذا وبإنسانية متناهية، وببساطة حرصت عليها كاميرا مليك بن جلول، وفرضها خجل الشيخ العجوز «رودريغوز» وتواضعه خرج الفيلم الوثائقي والإنساني المنهل «البحث عن رجل السكَّر».

«مليك بن جلول» صادف قصة «رودريغوز» أثناء عمله كمخرج برامج في التليفزيون السويدي، فَكَّرَ في البداية أن يعد تقريراً عنه لبرنامج «كوبرا» الثقافي الذي يعمل مليك لحسابه، لكنه أحس أن ذاك الشيخ الخجول البسيط يستحق أكثر من مجرد تقرير على قناة، حاول مليك جاهداً أن يحصل على تمويل لفيلمه، لكنه صادف الكثير من العثرات، وانسحب الممولون واحداً تلو الآخر، حتى أن مليك لم يمتلك ثمن إيجار كاميرا 8 مم لتصوير مشاهد السبعينيات في فيلمه، فقرر أن يستخدم تطبيقاً على الهاتف الذكي ينتج صورة سينمائية شبيهة بصور الكاميرا الـ 8 مم، اشتراه مليك بدولار ونصف، واجتهد كثيراً حتى أقنع رودريغوز الخائف من الكاميرا بالظهور أمامها والحديث، لكن ما أن خرج فيلمه إلى النور حتى توج بـ 34 جائزة على رأسها الأوسكار.

نال مليك المجد إذن من أوسع أبوابه عن أول أفلامه الطويلة، وفي سن صغيرة، لكنها وفيما يبدو لم تكن سعادته المنتظرة، غرق بعدها في كومة من الإحباط والاكتئاب، وكما كان في حال «رودريغوز» لم تكن السعادة التي فتش عنها طويلاً في مجد وجوائز وشهرة عالمية، ربما هي في شيء آخر بحث عنه مليك ولم يجده، وكما لفظ رودريغوز المجد والمال الذي تحقق له في جنوب إفريقيا، لفظ مليك بن جلول المجد الذي ناله على السجادة الحمراء في هووليود، وقرر أن يتوقف عن رواية الحكايات بكاميرته.

في برج العرب

مسعد أبو فجر

كنت أسمع زملائي، من المساجين المسلمين، يتحدثون عن الوجبات التي يأتي بها القسيس، كل يوم أحد لزملائنا من المساجين المسيحيين. تخيلت أنها وجبات شَهيّة، حسب ما فهمت من الكلام. لَفّتْ الأيام لَفّتها وعرضت عليّ إدارة السجن أن أسكن مع جورج في زنزانة واحدة. دون تردد وافقت. تلك زنزانة يعيش فيها جورج وحده. وهو ما يعني أنني سأتخلص من زحام الزنازين الخانق. لكن لماذا جورج في زنزانة وحده؟. لأنه مسيحي كما هو واضح من اسمه، ولأنه المعتقل الوحيد غير المصري في معتقل برج العرب، أكبر سجون الشرق الأوسط وأشدها قسوة.

حين قعدت مع جورج أكثر وفهمته وهو فهمني، ولقيني متعاطفاً مع قضية جنوب السودان. بدا يستخف قدامي باسم جورج، ويفضل أن أناديه باسمه القبائلي: قلواك.. قلواك من قبائل الدينكا في جنوب السودان.. وأبناء تلك القبيلة يبدون فخورين بأنفسهم ولديهم إحساس عميق بأنهم مناضلون.. وهو إحساس يمنحهم نضارة تبدو واضحة على وجوههم وأجسادهم، كما يمنحهم قوة وعزة في النفس.

قال لي إنه سمّى حاله جورج، حتى لا يبدو اسمه غريباً. تقبلت رواية قلواك عن اسمه، رغم أنه لم يكن من الصعب عليّ أن أدرك أن قلواك مُنح اسمه الجديد، حين خرج من حدود قبيلته الضَيِّقة، إلى براح العالم الواسع. بالضبط كما تم منح مانديلا (مثلاً) الاسم الإنجليزي (نيلسون) حين التحق بالمدرسة. قلواك الاسم الذي يتكون من مقطعين (قل لواك) لواك معناها في لغة قبائل الدينكا مِزْوَد البقر. وقل معناها المولود. ومن ثم فاسم قلواك هو، المولود في مِزْوَد البقر.

تحكي الأسطورة الدينكاوية: في الأزمان القديمة، اشتد ظلام السماء، وامتلأت بالغيوم الكثيفة. أرعدت وأبرقت وصبّت مياهها غزيرة على الغابات. لمعة برق عابرة فجت الظلام. فنزلت من السماء امرأة فيها كل صفات الجمال في بنات الدينكا: ضامرة طويلة مثل أشجار الغابات الإفريقية. بشرتها تلمع بالأسود البانجاني. شفتاها غليظتان، وجيدها إفريقي طويل يزينه الخرز الملون. اسمها ألوت، وهو ما يعني بلغة الدينكا بنت السحاب.

ألوت، كما السيدة مريم العذراء، عرضت على الخلق وليداً صغيراً، قالت إنها أتت به برفقتها من فوق السحاب. وأن اسمه دينق دين. قالت: إذا أردتم أن يكلمكم الصبي.. اذبحوا ثيراناً شديدة البياض، من أحسن ما تملكون من بقركم. ولما ذبحوا الثيران انهمرت الأمطار، وصعدت ألوت إلى السماء حيث هبطت.

أما دينق دين، الذي اسمه يعني الرب الكبير بلغة الدينكا، فقد تَكَلّمَ في المهد مثل السيد المسيح. فقد طلب منهم أن يجعل كل فرد عدداً من أبقاره وقفاً عليه.. يحمل اسمه (دينق دين) يحرم التصرف فيها بالبيع أو بالشراء. ثم أجاز لهم الاستفادة من ألبانها واستخدامها في


العمل الفني: George segal - أميركا

الحـرث وحتـى ذبحهـا فـي المواسـم والأعيـاد والاسـتفادة مـن جلودهـا(*).

سـألت قلـواك، المقبـوض عليـه بسـبب قيامـه بتهريـب أفارقـة إلـى دولـة الاحتـلال الإسـرائيلي، هـل نلـت أمـوالاً مـن التهريـب تسـتحق السـجن بسـببها يـا قلـواك؟. قـال: نعـم.. سـألته: مـاذا فعلـت بالأمـوال؟. قـال: أرسـلتها للسـودان ليشـتروا بهـا بقراً. الأبقـار فـي غابـات السـودان مثـل الإبـل فـي الصحـارى العربيـة. هنـاك الحيـاة كلهـا تقريبـاً مرتبطـة بالبقـر. حتـى فهمهـم للصـراع مرتبـط بتكتيكاتهـا فـي الصـراع.

يصـف قلـواك كيـف يتحـرك الرعـاة وراء الأبقـار مـن مرعـى إلـى مرعـى. وشـرح، كيـف تنتخـب الأبقـار مـن بينهـا، انتخابـاً طبيعيـاً، أقـوى 10 ثيـران تتحـرك قـدام القطيـع بمسافة، وظيفتهـا أن تكـون راداراً لالتقـاط الأسـد. وحيـن ظهـوره تشـتبك معـه الثيـران، حتـى تنهكـه تمامـاً، قبـل أن يصـل القطيـع فيقضـي عليـه.

فـي ليلـة مـن ليالـي الزنازيـن الطويلـة سـألته: مـاذا لـو جـاء بـدوي مـن صحـراء العـرب وطلـب يـد واحـدة مـن بنـات الدينـكا يـا قلـواك. ضحـك.. ثـم سـألني: كيـف تتوقـع أن يكـون المولـود؟. (لا أعـرف.. ربمـا يكـون خليطـاً مـن عـودة ابـن تايـه وجـون قرنـق). قلـت.. ثـم أخذنـا الحديـث إلـى عـودة ابـن تايـه شـيخ قبيلـة الحويطـات والمقاتـل العنيـد فـي الثـورة العربيـة الكبـرى بقيـادة الأميـر فيصـل ابـن الشـريف حسـين.

يـوم الأحـد حيـن كان قلـواك فـي طريقـه للصـلاة ومقابلـة القسـيس، ناديـت عليـه: قلـواك.. قـل للقسـيس معـي واحـد بـدوي مـن سـيناء، وطلـب منـي أن أجيـب لـه وجبـة معـي.. طبعـاً لـم أكـن أهـدف إلـى تجريـب الموضـوع، بقـدر مـا كنـت أريـد مشـاركته شـيئاً مـن خصوصياتـه الحميميـة. قلـواك الحاصـل علـى دورة فـي الكونتـري سـيكوريتي مـن هافانـا فـي كوبـا، لـم يكـن متدينـاً بالمـرة.. وكان يذهـب للصـلاة مـن أجـل مقابلـة رجـال قبيلتـه الموزعيـن علـى عنابـر سـجن الغربانيـات بعنابـره الخمسـة وعشـرين. قلـواك يسـتغل مجـيء القسـيس كل أحـد للخـروج مـن جـو الزنزانـة الكئيـب، إلـى بـراح السـاحة التـي يمارسـون فيهـا عبـادة الصـلاة..

المهـم قـل جـاب الوجبـة.. ولمـا فتحتهـا وجدتهـا وجبـة متواضعـة.. ولا تسـتحق كل هـذه الضوضـاء اللـي كنـت أسـمعها حولـي مـن زملائـي المسـاجين المسـلمين.. وكانـت غيـر متوافقـة مـع ذائقتـي البدويـة فـي الأكل. تحتـوي علـى كميـة زيـوت عاليـة، وأنـا كبـدوي أحـب الأشـياء الأقـرب إلـى السـلق.. الزيـت يصيبنـي بالتقيـؤ.. طبعـاً قلـواك فهـم.. لأنـه فـي الأسـبوع الثانـي، وهـو فـي طريقـه لمقابلـة القسـيس ابتسـم.. ثـم قـال: أجيـب لـك وجبـة معـي.. وأنـا قلـت لـه: شـكراً يـا قلـواك.

(*) من كتابات للسوداني، باخت محمد حميدان.



الأعمال الفنية للملف : Arshile Gorky - أمريكا

سَحَرة الكُرة و عُشّاقها

شمس و ظِلّ



أنفاس العالم سَتُحْبَسُ على موعدٍ واحدٍ ومهم: كأس العالم. كل الطرق تؤدي إلى بلاد السامبا، ولا حديث للجماهير سوى عن حظوظ فرقهم في الانتصار والاقتراب من الأدوار النهائية.. كُرَةُ القدم لم تَعُدْ مجرَّد لعبة أو رياضة أو هواية، بل هي لُغة الكوكب المشتركة، مصدر فرح شعوب وحزنهم، هي عامل توحيد وتفرقة في آن. منذ انطلاقتها عام 1930 لم تتوقف بطولة كأس العالم عن إثارة الجدل، وكسب المزيد من العشاق والمريدين والطامحين إليها، سنة بعد الأخرى.

في هذا الملف، تتطرق «الدوحة» إلى كرة القدم وكأس العالم من جوانب متعدِّدة: سوسيولوجية، سياسية، اقتصادية وأدبية، فكثير من الكتّاب والأدباء العالميين تورطوا في الكرة، متابعة وكتابة.. البرازيل تفتح الآن قلبها للعالم، تحتفي معه بالكرة، وبعدها سيحل الدور على روسيا، ثم قطر 2022، التي تستعد لتصير أول بلد عربي يحتضن الحدث الرياضي الأكبر.

أنور الجمعاوي

كرة القدم اللّعُبة الأشهر في تاريخ الإنسانيّة، كانت وما فتئت، منذ اختراعها إلى حدّ اللّحظة، فاتنة الشّعوب، والملكة على عرش الألعاب، تهزّ إليها القلوب، وتأسر الوجدان، وتخطف الأبصار، ويحجّ إليها النّاس من كلّ حَدْبٍ وَصَوْبٍ، يبغون متابعتها، فتراهم يتدفّقون على كلّ ملعب تدور فيه أطوار مقابلة كرة قدم. ويتأكّد ذلك خاصّة في دورة التّسابق على الفوز بكأس العالم، إذ يتّخذ المتيّمون باللّعبة البلد المنظّم قِبلتهم، فيقصدونه شوقاً لمتابعة مباريات التّنافس على الظّفر بتاج اللعبة السّاحرة.

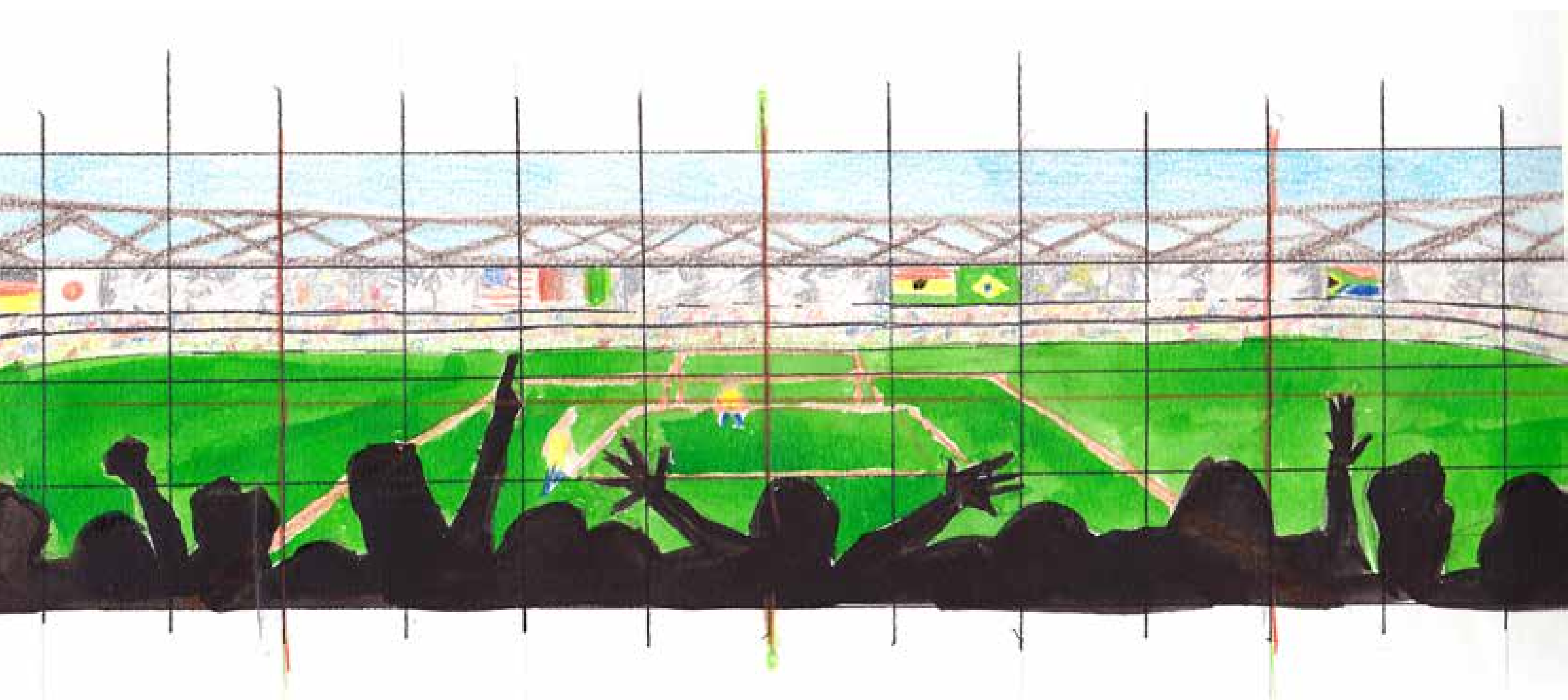
الفُرجة فعل كينونة

والواقع أنّ المتفرّج الجالس على المدارج ليتابع مقابلة في كرة القدم لا يَرومُ التمتّع بمشاهدة اللّعبة فحسب، بل يروم التّعبير عن وجوده على كيف مَا، فهو إذ يتفرّج يريد القول على جهة التّضمين وعلى سبيل التّصريح «أنا أتفرّج، إذن أنا موجود». فالفرجة، من وجهة نظرنا، ليست فعلاً بريئاً، بل هي فعل وجوديّ معبّر، وسلوك فرديّ أو جماعيّ حمّال دلالات شتّى. ويمكن أن نرصد من خلال دراستنا سلوك الجماهير الرّياضيّة، في إطار ما يُسمّى بعلم اجتماع الجموع، ثلاثة مظاهر دالّة على البعد الوجودي لفعل الفرجة أوّلها: الفرجة باعتبارها فعلاً تعبيريّاً، وثانيها الفرجة باعتبارها إعلاناً عن الانتماء إلى هويّة كرويّة مخصوصة، وثالثها الفرجة باعتبارها شكلاً من أشكال التحدّي للذّات والآخر.

ومن المهمّ أن ننبّه إلى أنّنا نقصد بالفرجة هاهنا الحضور المادّي الفيزيولوجي في ملعب كرة القدم بما يرافقه من انفعالات وحركات وأقوال وقسمات وجه تعبّر عن موقف المتفرّج من ردهات المقابلة.

ففي المستوى الأوّل- أعني الفرجة بما هي فعل تعبيريّ- فإنّنا نعتقد أنّ المتفرّج كائن تفاعليّ غير محايد في تعامله مع العرض الكرويّ، فهو يحضر مقابلة كرة القدم وفي نفسه شوق إلى ممارسة لذّة المشاهدة المباشرة للّعبة والمشاركة فيها على نحو مَا من خلال التّعبير عن انفعالاته تجاه الفريقين المتنافسين. فهو يُشجّع هنا، ويسخط على ذاك، ويهتف عالياً، مؤيّداً الفريق الذي يحبّ، متهجماً على الخصم، ساخراً منه، فتراه يراوح بين المتابعة الصّامتة المنتبهة، وبين المتابعة الانفعاليّة المتحرّكة الصّارخة إعجاباً أو إنكاراً أو استهزاء. وفي كلّ ذلك تعبير عن موقف من اللّوحة الفنّية الكرويّة المتحرّكة. فالتّصفيق والرّقص على المدارج، والإيماء بحركة اليد، ورمي الزّهور، والتّلويح بأعلام الفريق، ورمي الشّماريخ أو المقذوفات في بعض الأحيان، والهتاف بشكل فرديّ أو جماعيّ، وإطلاق الأغاني والأهازيج والأناشيد، وغير ذلك من المظاهر الاحتفاليّة، كلّ ذلك دالّ على أنّ الفرجة فعل تعبيريّ، فالمتفرّج، إذ يتفرّج على مقابلة في كرة القدم، يعبّر عمّا يخالجه من مشاعر وعمّا يعتريه من أفكار وانفعالات تُجاه المشهد الكرويّ بمكوّناته المختلفة (اللاّعبين/ الحكم/ الملعب/ الإضاءة/ التّوقيت...). وفي ذلك تعبير عن الذّات، وإثبات للوجود، وتصعيد للمكبوت، فيصبح الملعب فضاء للتّعبير، وتصبح المقابلة فرصة لبوح الرّوح، ومناسبة لانتفاضة الجسد.

وتبلغ الفتنة بكرة القدم مبلغها عندما يتحوّل المتفرّج من عاشق للجلد المدوّر ومتمتّع بفنّ اللّعب إلى منتظم ضمن عصبيّة كرويّة مخصوصة، فيصبح الانتماء إلى أنصار الفريق من عدمه الفيصل في التّمييز بين المواطنين، والمعيار في تحديد القريب من البعيد، وتعيين الحبيب من العدوّ، فَمَنْ نَاصَرَ فريقي فهو صاحبي بالضّرورة، ومن نَافَرَ فريقي فهو ليس بصاحبي في مدارج الملعب على الأقلّ. فترى أنصار هذا الفريق أو ذاك يتّخذون لهم مكاناً من الملعب يتفرّجون فيه على المقابلة، وترى أنصار الفريق المنافس يتّخذون جهة أخرى من



الملعب، وكلّ حضور جماهيريّ معبّر عن هويّة كرويّة مميّزة، تجلّيها الأعلام المتباينة والشّعارات المختلفة والأهازيج المتعارضة بين الطّرفين. ويتنادى أنصار الفريق، ويحتشدون تعبيراً عن وجود كتلة جماهيريّة دافعة للاعبين ومحفّزة لهم، وإخباراً بالانتماء إلى عصبيّة اجتماعيّة جديدة هي غير عصبيّة الانتماء إلى الوطن أو الدّولة، إنّها عصبيّة الانتماء إلى الفريق الرّياضي، فهؤلاء الواقفون على المدارج ينتمون إلى طبقات اجتماعيّة مختلفة وإلى فئات عمريّة متعدّدة، ومنهم الذّكر ومنهم الأنثى، ويأتون من مناطق جغرافيّة شتّى، لكنّ الجامع بينهم هو عصبيّة حبّ الفريق، فنصبح إزاء هويّة عابرة للانتماء الجهوي والجنسي والحزبي والطّبقي، بل إنّنا إزاء هويّة عابرة للأوطان والقارّات، إذا تحدّثنا عن متابعة الجمهور مقابلة من مقابلات التّنافس على الفوز بكأس العالم. وبذلك يصبح الولاء للفريق محدّداً للهويّة الاجتماعيّة والفرديّة، فالمتفرّج يحقّق وجوده ويؤسّس كيانه من خلال الانتماء إلى مجموعة المحبّين، وقد يبلغ به الحماس درجة القول بأنّه مستعدّ لفداء الفريق بروحه «بالرّوح، بالدّم نفديك يا... (اسم الفريق)»، بل يتجاوز المحبّ ذلك ليعتبر جمعيّته هي الدّولة، وليعتبرها نصيره وحبيبه ومأواه، وليعتبر معركة الفريق على أرض المباراة معركته. وبذلك تتلبّس ذات المتفرّج بذات الفريق، فيصبح اللّاعب رقم 12 بامتياز، لأنه يساهم في اللّعب بالتّشجيع، ولأنّه يعتبر نتيجة المباراة تهمّه مباشرة، فراهِن الفريق من راهِنه، ومصير الفريق من مصيره، ووجود الفريق من وجوده، لذلك فعندما تسأل المتفرّج عن النّتيجة التي آل إليها اللّقاء يقول لك «ربحنا أو خسرنا». فالكلام بصيغة الجمع في الخطاب التداولي للمحبّين دالّ على أنّ الأنا الفرديّة تنوب في نسق الهويّة الجماعيّة، وتنطق بحال الفريق عموماً. وبالمقابل فإنّ المتفرّج يلهج بكلّ عبارات التّهجين والاستخفاف والتّحامل على الفريق المنافس وأنصاره، ويعدّهم خصوماً، وذلك تمييزاً للذّات وإعلاء من قيمة الفريق المحبوب، وافتخاراً بالانتماء إلى هويّة فرقيّة مخصوصة. لكنّ الإشكال ماثل في أن يتحوّل الولاء إلى الفريق إلى عصبيّة راديكاليّة مغلقة، فيسود العنف اللّفظي والعنف المادّي بديلاً عن الرّوح الرياضيّة، وتنشأ هويّات كرويّة متنابذة تنسف الوحدة الوطنيّة الجامعة، وتهدّد السّلم الاجتماعي السّائد.

وتتّخذ الجماهير الملعب ركحاً مسرحيّاً تمارس فوقه طقوس التمرّد على السّائد، والعمل على نقض الواقع، ويتحدّى المتفرج ظروفه المادّية والمهنيّة والعائليّة ليخصّص وقتاً يحتفل فيه بمشاهدة كرة القدم. والمراد أن يثبت وجودة ويؤكّد مساندته للجمعيّة، متحدّياً الفريق المنافس.

ويتجلّى تحدّي الآخر أيضاً في مستوى التمرّد على السّلطة السياسيّة والدّينيّة والأخلاقيّة، فالمتفرّج يُبيح لنفسه التلفّظ بعبارات نابية في الملعب، وهو ما لا يُقْدِمُ على التلفّظ به في أماكن عامّة أخرى، فيتجاوز بذلك المعايير الأخلاقيّة السائدة. ويتحدّى الجمهور الرّياضي النّظام الحاكم فيعمد المتفرّجون في بعض الدّول إلى إطلاق أهازيج وشعارات فيها تنديد بممارسات النّظام الاستبدادي، وسياساته القمعيّة، وفساده المالي والإداري، ويكفي أن نشير هنا إلى أنّ أغلب ثورات الرّبيع العربي قد بدأت في الملاعب قبل أن تنتشر في الشّوارع والسّاحات العامّة (خاصّة في تونس ومصر). ويكفي أن ننكر بأنّ شعار «جمعيّتي هي دولتي» فيه تعبير عن ضيق بالدّولة في معناها الأنطولوجي التّقليدي، وإحالة على رغبة في التّأسيس لنظام جديد ولدولة أخرى فيها الكثير من الحرّيات العامّة والخاصّة، وفيها قدرة على التّغيير والتّعبير والانطلاق نحو غدٍ أفضل.

الفرجة من خلال ما أثبتنا سلفاً هي صحوة روح، ونشوة حسّ، وإعلان انتماء إلى هويّة جديدة، وبحث عن وطن جديد، وهي في كلّ ذلك فعل كينونة بامتياز.

محسن العتيقي

يتمتع المتفرج مباشرة من مدرجات الملعب بحرية اختيار اللقطة التي يريدها من المباراة، بينما تنعدم هذه الحرية في حالة متابعته لها عبر التليفزيون؛ وذلك لأن المخرج هو الذي يفرض على المشاهد ما يتوجب عليه أن يراه من أطوار اللعبة، وبدرجة أقل يفرض ما يمكن وصفه على لسان المعلِّق الرياضي.

أمكنة المشاهدة

وهكذا، تبقى الشاشة الصغيرة عاجزة عن نقل الصورة الواقعية للملعب (120م طولاً و90م عرضاً)، وفي نقل هذه المساحة مجزأةً، حيث غالباً ما يكون مسار الكرة هو المحدِّد لزوايا الصورة، تضيع تفاصيل كثيرة تقع في باقي المناطق المغيَّبة من الملعب؛ من قبيل مشاغبات اللاعبين فيما بينهم وتحركاتهم بدون كرة، وبعض الطرائف التي قد ينتبه إليها المخرج فيعيد بثها في الوقت الضائع من اللعب. وهكذا فإننا لا نعيش تجربة فرجة حرة ومكتملة كالتي يعيشها متفرج موجود في مدرجات الملعب يُطل ويُراقب كلَّ صغيرة وكبيرة تحدث على المستطيل الأخضر.

ثمة تفاوتات حتى في مشاهدة مباراة على شاشة التليفزيون؛ ففي البيت يقلُّ الحماس والانفعال مقارنة بالمقهى، ذلك أن وجود عدد من المشاهدين ينشط جدلياً الموالين لهذا الفريق أو ذاك، ومثلما تكون المعركة على أرضية الملعب ملتهبة، كما على مدرجاته، يكون جمهور المقهى كذلك، بينما يتابع الشخص الواحد معركة كروية ضارية في بيته بكل هدوء وروِيّة.

غير أن المُشتَرك بين الأمكنة الثلاثة، هو حين يصبح المكان هنا، ليس مكان مشاهدة فحسب، بل في تجاوزه ذلك، سواء في مدرجات الملعب أو في المقهى والبيت، إلى مكان لإنتاج مضمون عالمي مدته على الأقل 90 دقيقة من الانفعالات المتشابهة والمقتسمة بين الشعوب في كل مكان، أي أن مكان المشاهدة يصبح مُولداً لمجتمع زمني ينخرط كلياً في متابعة نفس الشيء، ويكون المضمون هو مجموع التعليقات والتحليلات، والتكهنات... المصاحبة للساحرة المستديرة.

مدرجات الملعب هي المكان الحقيقي لمشاهدة مباراة كرة قدم، وأما التليفزيون فهو المكان المزيف. وعليه تتخذ المدرجات صفة المكان الأصلي، فيما التليفزيون هو النسخة المزيفة أو «السيمولاكر»، الذي ينقل هوس المدرجات إلى المقهى أو البيت انطلاقاً من بث مباشر يحاكي ما يجري على أرضية الملعب. إننا نلاحظ دائماً كيف يسعى جمهور المقهى في اندفاعه وانفعاله إلى تقليد جمهور المدرجات، والواقع أنه يتماهى معه ويتبادل معه نفس الشعور، وإن كان الجمهور في المدرجات ليس باستطاعته الانتباه إلى ذلك.

في كل أمكنة المشاهدة، تجعلنا الساحرة المستديرة نملأ الكون ليخالجنا نفس الشعور، طعم الانتصار والهزيمة، انفعالات على إثر ضياع ضربة جزاء، سخط على قرار غير عادل للحكم، هجمة مرتدة في الوقت الضائع من المباراة تحسم النتيجة... لا شيء آخر كمشاهدة


العمل الفني: Adrian Piper - أميركا

مباراة حاسمة يمتلك قوة تكثيف هذه الأحاسيس الدرامية في لحظة واحدة ويجعلها مشتركاً عالمياً. إن هدفاً بضربة مقصيّة يجعل الجماهير على المدرجات وأمام شاشة التليفزيون يهتفون ويشعرون بالسعادة، وإن ضياع هدف حقيقي يخيّب أمل الملايين.

مثلاً، ما فائدة أن يصرخ أحد لوحده، إذا قلنا سلفاً إن هذا من الجنون وإن فعل الصراخ يقترن بوجود أشخاص بالجوار، ومع ذلك؛ إنه لوحده في البيت يشاهد مباراة على شاشة التليفزيون، ويستطيع الانفعال مع مجرياتها. لكن، هل يتمكن من ملاحظة انفعالات مشابهة لآخرين وهو لوحده؟ إن الطريف في هذه الحالة، أنه عند انفعاله وصراخه بعد تسجيل هدف لصالح فريقه، يفترض أنه ليس لوحده، فيصيح فرحاً. إنها لحظة يشعر فيها بالانتماء والفخر، وما صراخه الجنوني إلا انعكاس ناجم عن افتراضه لآخرين يصيحون في المقهى أو الملعب أو في بيوتهم تعبيراً عن نفس الحالة الوجدانية. لهذا يصح القول، إنه انطلاقاً من تقمص جمهور المقهى جمهور المدرجات فإن مراتبية التقمص تنتهي بنوبان الشخص الواحد الذي يتابع مباراة في بيته في مجموع الجماهير، وتصير مراتبية التقمص على النحو الذي يتشكل فيه الانفعال العابر لأمكنة المشاهدة المتعددة؛ بحيث يتقمص جمهور المقهى جمهور المدرجات، ويتقمص الشخص الواحد في بيته جمهور المقهى، وكل ذلك يتم في لحظة انفعالية مشتركة زمنياً ومختلفة مكانياً يوحدها الشعور بالانتماء. وإن كان لابد من مقارنة طفيفة بين هذه المواقف وأمكنة حدوثها أو التعبير عنها، يمكن القول بأن انفعال جماهير المدرجات يكون أقوى حماساً من جماهير المقاهي، وجمهور البيوت أقل بكثير من حماس الأول والثاني، لذلك فإن تفضيل شخص المقهى عن البيت يكون بداعي البحث عن فضاء أكثر توليداً للانفعالات والحماس الكروي، والذي يتكبد عناء التنقل وتنكرة المباراة حتى في حالة الطقس الماطر، فإنه يُقْدِمُ على ذلك بدافع تحقيق انفعالات عن قرب.

وكون هذه التفاوتات المكانية تشترك في نفس الانفعالات المصاحبة للفرجة، فإنها من جهة الشعور بالراحة تختلف من مكان إلى آخر، فإذا كان رواد المدرجات يتحملون أعباء تنكرة المباراة والسفر، فإن رواد المقهى يدفعون مقابل المشاهدة ثمن استهلاك مشروب معين، في حين قد يستلقي المتفرج في بيته على كنبة أمام جهاز التليفزيون. وليس دائماً من نتائج هذا التفاوت التفاضل في الارتباط والانتماء بقدر ما يحدد

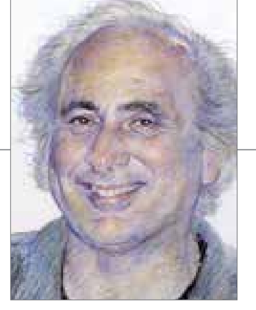


العمل الفني: George Segal - أميركا

الفرق بين اختيار مكان مشاهدة دون آخر مستويات طبقية من الانفعال والرغبة في الانتصار أو الهزيمة، وهذا ما يفسر كون وقع الهزيمة على جمهور المدرجات هو أكثر خيبة من وقعها على جمهور يتابع نفس المباراة في مقهى، وفي مرتبة ثالثة أقل وقعاً على مشاهد المباراة في البيت، وهذا ما يجعل الانفعال في المستوى الأول، سواء على إثر الانتصار أو الهزيمة، يمتد زمنياً خارج الملعب وفي أقصى تمظهراته يؤول إلى مشاجرات وشغب بين أنصار الفريقين، وقد تحدث مشاحنات بين شخصين في مقهى يتابعان مباراة بين فريقين غريمين، في حين يَسْلَمُ المتفرج في بيته من هذا الوضع الانفعالي العنيف.

ولكن، ما هو العنصر الثابت في كل هذه الأمكنة؟ إنه، بديهياً، الرغبة في مشاهدة مباراة كرة قدم، والمتفرج المعتدل بشكل عام يُشبع هذه الرغبة خلال مجريات اللقاء فيتعرف على النتيجة والكيفية التي سجلت بها الأهداف، وإنه يعيش هذه اللحظات دون أن يؤثر مكان المشاهدة على تمتعه بها. أما في حالة التعصب كدرجة قصوى في سُلَّم الهوس الكروي «الشوفيني» فإنَ المتفرج من هذا الصنف، وبسلوك لاشعوري، قد يؤذي نفسه أو أي شيء تصادفه ردة فعله على إثر ضياع ضربة جزاء، وفي هذه الحالة يتحول مكان المشاهدة إلى مسرح لردود الأفعال الفجائية، حيث كلما انتقلنا من المشاهدة المنزلية إلى المقهى ومدرجات الملعب سوف نلاحظ توهج اللاوعي الجماهيري الجماعي الذي يتخذ ليس فقط مظهر التشجيع الرياضي وإنما يتخطاه إلى تفجير طاقة الانتماء والعصبية التي تتخذ من الحشد والهتافات واللافتات والفوفوزيلا والطبول وغيرها من العتاد الذي ينطوي ظاهرياً على التشجيع والمناصرة وباطنياً على تطويق الجمهور المضاد والنيل من عزيمة الفريق الخصم، وهذه الصورة لا تمنعنا من القول بأنه: إذا كانت المباراة الدائرة بين فريقين يحكمها قانون كروي، وهو نسبي وتقديري، فإنه على مدرجات الملعب تكون معركة طاحنة بين أنصار الفريقين.

الروح الرياضية، ثقافة الخسارة، التسامح... شعارات ارتبطت بفلسفة كرة القدم أكثر من غيرها من الرياضات. وإن تمثل هذه القيم النبيلة يقتضي السيطرة على مدرجات الملعب باعتبارها مكاناً يترجم مبدئياً قيم اللعبة الأكثر شعبية وجاذبية. إن المقارنة تقربنا من أنماط متفاوتة من الجماهير يعكس سلوكها طبيعة النظام البنيوي العام؛ فإذا كان جمهور ما يتابع مباراة كرة قدم ويصفق إعجاباً بتمريرة بارعة كما لو كان ينصت لسمفونية في دار أوبرا، فإن جمهوراً آخر بينه وبين الملعب سياج بطول ثلاثة أمتار. لقد وضع الاتحاد الدولي لكرة القدم (FIFA) قوانين صارمة للحد من ظاهرة الشغب في مدرجات الملاعب، وجميع أشكال التمييز، فوفقاً للمادة (67) البند (1) من قانون لجنة الانضباط، فإن الاتحادات المحلية هي المسؤولة عن تصرفات الجماهير غير اللائقة، وكثيراً ما يُعَاقَبُ فريق كروي جراء سلوك عنصري أو أحداث شغب دموي تصدر عن جمهوره... وفي الحالة التي يُعَاقَبُ فيها فريق ما بإجراء مباراة بدون جمهور، فإن شهية جمهور المقهى، والبيت لا تنفتح تماماً على متابعة هذه المواجهة.



ستفانو بيني

كرة القدم القديمة

حدث هنا منذ أعوام بعيدة.

كُنت ألْعَبُ كرة القدم في فريق صغير من فرق الأقاليم. لم تكن كرة القدم تجارية مثل الآن، وخاصة على هذا الصعيد، حيث لم تكن تمثل مهنة تُدِرُّ ثروة وتجعل ممارسيها أغنياء.كان اليوم قبل الأخير من البطولة. خضنا بطولة جيدة، ولكننا لم نفز بها، كان المركز الثاني من نصيبنا، وكان المشجعون سعداء بهذا. ذهبنا إلى «سان بييرو»، في مقاطعة رومانيا الإيطالية، للعب ضد فريق أضعف بكثير منا، وكانت التوقعات تَصُبُّ لصالحنا. كنا نريد الفوز وندفع روبا، مهاجمنا المتقدم، لكي يسجل أهدافاً، لأنه كان ينافس على لقب هداف البطولة بعد أن سجل نحو عشرين هدفاً.

وبعد رحلة طويلة، كان الجزء الأخير منها على طريق مليء بالانحناءات، وصلنا إلى بلد الخصوم. وكان الملعب، كما هو الحال دائماً، قليل العشب وعراً، والمدرجات كانت عبارة عن مقصورة من الأنابيب. ولكن أين غرف الملابس؟ سألت المدرب. هناك في الآخر. هكذا رد لاعبو الفريق المنافس. وعلى بعد، وسط بستان من أشجار الفاكهة، كان هناك بيت صغير من الأسمنت المسلح. لم يكن يوجد زجاج على النوافذ، ولحسن الحظ كان الجو حاراً. وكان هناك دش واحد يعمل برداءة وحمام صغير وخزانة لوضع الملابس.

- يا لها من تعاسة، قلت.

- حسناً، لا نلعب في دوري الدرجة الأولى، قال الظهير فورنارا.

- لا درجة أولى ولا أي درجة، قال روبا، وهو يخرج من الحمام مضيفاً: كان يمكنهم على الأقل تنظيف الحمام.

كنا صغاراً، متحمسين، ولكن خيبة الأمل لم تَدُمْ طويلاً، فلم يعد يتبق على بدء المباراة سوى ساعة. ارتدينا الأقمصة، والأحذية، وبدأنا في التجوُّل في المكان. كانت غرفة خلع الملابس قبيحة، ولكنها كانت تقع وسط بستان رائع. لذا وجدت ثمار كرز وبدأت أتذوق بعضاً منها. فعلت ذلك سراً، فليس من الجيد تناول طعام قبل المباراة، ولكنني لم أكن أكلت سوى ساندويتش. الكرز كانت طيبة المذاق فأكلت منها الكثير. ثم اكتشفت خوخاً جميل الشكل. هل من الممكن أن أرى فاكهة ولا أتذوقها؟ واكتشفت صف أشجار برقوق، لذيذ مخملي وقاومت، ولم أتناول سوى ثمرتين أو ثلاث.

سمعت صوت المدرب يصيح قائلاً: «أين ذهبتم؟ المباراة على وشك البدء!». رأيت زملائي يأتون من بين الأشجار، وأدركت أننا كنا جميعاً خارج غرفة خلع الملابس نتجول في البستان.

وبدأت المباراة. وأدركت أننا لم نكن في أفضل يوم. كان خصومنا يجرون أكثر منا. وكان فريقنا يبدو ثقيل الوزن. لم نستطع اللعب. وبعد فترة من الوقت سجل المضيفون هدفاً، وسيطروا على الشوط الأول بالكامل. كانت معدتي مقفلة، وأتصبب عرقاً مثل نافورة. ورفاقي أيضاً كانوا شاحبين. بل رأيت روبا وهو يتقيأ في أحد أركان الملعب.

في غرفة خلع الملابس، بين الشوطين، نظر المدرب وَحَدَّق في عيوننا وأدرك ما حدث.

-يا أولاد. قولوا الحقيقة. من منكم أكل من تلك الفاكهة؟

رفعنا جميعاً أيدينا.

-هل أنتم مجانين؟ كم أكلتم؟

وقال واحد إنه أكل ست خوخات، وقال آخر إنه ملأ بطنه بالكرز، وقال ثالث إنه عثر على حقل فراولة صغير فنهبه كله. كان جميعنا قد أكل وبالغ في الأكل.

- أنتم بالفعل بلهاء! قال المدرب حزيناً-الآن كيف يمكنكم اللعب بكل هذه الفاكهة وعسر الهضم في أجسامكم؟

- مستر، قال الكابتن روبا، ليتنا كنا لاعبين نكسب الملايين. أنا أعمل ميكانيكياً، فأين أجد الكثير من الفاكهة مجاناً؟

ابتسم المدرب وَتَنَهَّدَ:-حسناً، تمركزوا جميعاً في الدفاع، لا نريد أن نظهر بمظهر سيئ.

لعبنا ونحن نتجشأ ونشعر بتقلص معوي شديد، ولكننا صمدنا وتمكنا من تحقيق التعادل بركلة جزاء في نهاية المباراة. قال المدرب المنافس لمدربنا ونحن نخرج من الملعب.

-أنتم في المركز الثاني في الترتيب، وكنا نتوقع أن تكونوا أقوى كثيراً – وقال – لم تقدموا ما يشفع لكم هذا الترتيب.

-كلا، قال مدربنا-ولكننا أكلنا وجبة كبيرة.

عندما أرى اللاعبين الآن، شباباً متخماً بالمال، متباهين بتغيير تسريحة الشعر والسيارة كل شهر، يشكون رغم كل هذه الميزات، ويكثرون من الشكوى والشجار والجدل، لا أستطيع إلا أن أُحَسَّ بالحنين لكرة القدم التي لعبتها، وكانت بسيطة مرتجلة، ولكنها كانت نزيهة عفيفة، حيث كان من الممكن أن نخسر مباراة، ليس لأن المراهنات أفسدتنا، ولكن لأن الكرز كان قد نضج في المكان المناسب.

عندما نكتب أو نقرأ تاريخ أمة، نقرأ الكثير عن أبطالها وخاصة المنتصرين، ونادراً ما نقرأ في التاريخ عن الرياضة ونجومها، رغم أنهم، في أمم كثيرة، يحتلون جزءاً كبيراً من الانشغال العام. كم مرة فازت إيطاليا بكأس العالم؟ لا يهم! كيف كانت القاهرة أو الرياض أو الرباط أو الجزائر تسهر حتى الصباح لأن منتخباتها الكرويّة تأهلت لنهائيات كأس العالم؟ ليس هناك كتاب تاريخ واحد يذكر أو يتنكر. وإذا كان التاريخ قد أهمل سيرة الأبطال غير الحربيين، فإن الأدب لم يستطع أن يتجاهلهم.

د. حسين محمود

الكرة في كتاب

لُعْبَةُ كرة القدم هي الوحيدة التي تجمع الناس كلها على مشاعر الحماس، تتساوى في ذلك طبقات المجتمع كلها، بلا تمييز بين رجل وامرأة، سواء أكانت من ناحية اللعب أم التشجيع، حيث يمسك المشجعون أنفاسهم طوال تسعين دقيقة هي مدة المباراة. وحتى بعد أن تنتهي المباراة تمتلئ البيوت والشوارع والأماكن العامة بالحديث عن المباريات وما حدث فيها. اللعبة نفسها لا تقتصر على الملاعب الرسمية، وإنما أيضاً في الحواري والشوارع وأفنية البيوت والمدارس، في كل مكان يمكن أن يوجد فيه صبية وتوجد به كرة.

الفيلسوف الفرنسي الشهير جان بول سارتر له مقولة شهيرة قال فيها «كرة القدم هي مجاز يعبر عن الحياة كلها»، وقد رَدَّ عليه في هذا فيلسوف آخر هو جوفيني، والذي عكس المقولة قائلاً «بل الحياة هي مجاز يعبر عن كرة القدم»، أما الأديب الفرنسي / جزائري المولد ألبير كامو، فقد قال بالنص: «كل ما تعلمته في الحياة تعلمته من كرة القدم»، وهو ما يفسر ويؤكد مقولة جوفيني. الشاعر مونتاله كان له اقتراح آخر ينزع من كرة القدم صفة الصراع ويحوّلها إلى متعة خالصة فيقول: «أحلم بيوم فيه كرة قدم بلا أهداف».

الشاعر الإيطالي الشهير ليوباردي كتب قصيدة عام 1821 بعنوان «إلى فائز في لعبة الكرة»، وهي مديح في لاعب بعينه، يصف فيها قدراته البدنية، وقد فسرها النقاد على أنها محاولة من الشاعر المتشائم، والذي اشتهر بأنه لم يكن جميلاً، وكانت بنيته الجسديّة مُشوَّهة، أن يُغْنِي ما يفتقده، وذهب البعض أنه كان يحسد البطل على قدراته.

ولأديب إيطاليا أيضاً وشاعرها ومخرجها بيير باولو بازوليني باع كبير في وصف الشارع الشعبي الإيطالي، وكرة القدم حاضرة في أعمال كثيرة له. ولبازوليني نظريّة في كرة القدم، فهو يرى أن اللعبة كما يمارسها الأوروبيون هي لعبة جماعية، وهي تمثل النثر في الأدب، أما الكرة في أميركا اللاتينية فهي فرديّة، ومن ثم فلها فنانون فرادى، وهي بذلك أقرب إلى الشعر. أما الكرة في إيطاليا فهي أقرب إلى قصيدة النثر. في كتابه «صفحات قرصانة» يقول بازوليني: «أجمل الأمسيات التي قضيتها في حياتي هي تلك التي كنت ألعب فيها الكرة في حدائق كابرارا (كنت ألعب ست وسبع ساعات متواصلة، وكان رفاقي يطلقون عليّ لقب ستوكاس)، وكلما تذكرتها أحسست بِغُصَّة في حلقي». أما الغُصَّةُ التي كان يحس بها فسببها يرجع إلى أن فريقه المفضل «بولونيا» كان في تلك الأيام في أزهى عصوره، ثم تدهور مستواه بعد ذلك. وله أيضا نظريّة أدبيّة تقول إن كرة القدم هي الاستعراض الفني الذي حَلَّ محل المسرح، وأن عناصره التي تبلغ اثنين وعشرين تقارب حروف الهجاء، وتشكل اللعبة لُغَةً خاصة بها، لا تحتاج في رأي بازوليني إلى بروب أو رولان بارت لتحليل عناصرها الفنية،



بل إن اللاعبين أنفسهم هم كتابها وشعراؤها وفنانوها.

شاعر إيطالي آخر له اسم كبير، هو أومبرتو سابا، له خمس قصائد في كرة القدم، وله حكاية معها، فقد كان يكره هذه اللعبة، ولا يفهم كيف يجري اثنان وعشرون لاعباً خلف كرة من الجلد، وكيف يُوْلِي كل هؤلاء البشر اهتمامهم وانتباههم كله لأقدام هؤلاء اللاعبين، ولكن ذات مرة طَلبَتَ منه ابنته أن يرافقها إلى الاستاد حتى ترى فريقها المفضل، وداخل الاستاد ذاب الشاعر الكبير والتحم بحماس الجماهير، وتغيّرت نظرته للكرة وكَتَبَ فيها شعراً.

ت.إس. اليوت كاتب كبير آخر له وجهة نظر في الكرة، فهو الذي وصفها بأنها «عنصر أساسي للحياة المعاصرة».

عناصر اللعبة هي نفسها عناصر الصراع الدرامي. بعض النقاد يُشَكِّكُ في كونها لعبة، وفي أنها رياضة، ويؤكدون على أنها «حرب» بكل معنى الكلمة، فيها منتصر ومهزوم، ولها قائد يصدر أوامره، حتى من خارج الساحة، ولها استراتيجيات وتكتيكات، وتستخدم مفردات «السلاح» و«المدفع» و«الحارس»، مثل سياقات العسكرية كلها. فإذا أضفت إليها عنصر الجمهور فسوف تحصل على عرض مسرحي درامي كامل الأبعاد ملحمي الأسلوب. عرض مسرحي يحضره ما يزيد أحياناً على مئة ألف مشاهد في الاستاد، وملايين المشاهدين في التلفاز. ويتراوح هذا العرض بين الهزل والكوميديا والمأساة، وهذه الأخيرة تلمسها في مآسي الاستادات الرياضية المتكررة والتي لم تمنع مطلقاً من استمرار اللعبة واستمرار تشجيعها.

من أطرف عناوين الدواوين التي كُتِبَتْ في اللعبة ديوان للشاعر فرناند اشتيتللي «وحدة الجناح الأيمن»، وفيها لوحات كثيرة عن لاعبي الكرة، وهو يصف بشاعرية حالة الوحدة والعزلة التي يعيشها جناح أيمن في فريق كرة لا يدري لمن يمرر الكرة.

والكرة ليست فقط كرة القدم، بل هناك كرة السلة والطائرة والماء واليد والتنس وغيرها، فمنذ أن اخترع الإنسان الكرة وهو يحاول اللعب بها بكل الطرق الممكنة، وهذا نجده في إلياذة هوميروس كما نجده في نقوش الفراعنة، وهكذا نجد أن ليوباردي في قصيدته عن لاعب الكرة لم يكن يقصد كرة القدم بشكلها الحالي، بل يقصد لعبة أخرى تشبه التنس أو الكرة الطائرة كانت سائدة في عصره، قبل اختراع لعبة كرة القدم عام 1860 في إنجلترا. ومنذ ذلك الوقت وهي تنتشر في كل أنحاء العالم وسجل منها داريو فولتوليني في مجموعة قصصية بعنوان «10» يحكي فيها عن أشهر من ارتدى القميص رقم 10 في تاريخ لعبة كرة القدم، مثل بلاتيني وباريزي.

وبعيداً عن الكتاب والشعراء الذين كتبوا عن الكرة هناك اللاعبون الذين اشتهروا بالكتب التي نشروها، ولعل أبرزهم أسطورة الملاعب دييجو مارادونا، وله كتاب يميل إلى كتب الاعتراف والسيرة الذاتية، وكان بعنوان «أنا، الدييجو»، وكان هناك لاعب إيطالي شهير، كان السبب في فوز إيطاليا بكأس العالم مرتين، كانت المرة الثانية بعد خروجه من السجن، حيث قضى عقوبة لتلاعبه في النتائج لصالح المراهنات، وهو اللاعب باولو روسي، وجاء كتابه بعنوان «أبكيت البرازيل». أما أسطورة الكرة الهولندية كرويف فله كتاب أكثر ميلاً إلى التحليل الفني للعبة وعنوانه «أحب كرة القدم، ولكن ليس كرة اليوم». وللحكم «كولينا»، والذي كان يُعَدُّ من أفضل حكام العالم كتاب بعنوان «قوانيني الكرويّة».

وهكذا مثلما كانت كرة القدم سبباً في شهرة أدباء، كان الأدب سبباً إضافياً لشهرة بعض لاعبي كرة القدم.

بكى والد بيليه النجم الأشهر في عالم كرة القدم لضياع كأس العالم من البرازيل(1950)، بكى بحرقة. يقول بيليه اليافع وقتها إنه اقترب من والده رَبَتَ عليه ووعده أن تنال البرازيل كأس العالم القادمة، وقد كان.

وحيد الطويلة

عسكرة المعنى وبهجة البعيد

صَنَعَ بيليه وجارينشا وريفيلينو وكارلوس ألبرتو الفرحة لسنوات كانت الصحافة الرياضية وقتها هي الصفحات الأولى التي تُقْرأ وتبث البهجة في النفوس.

في منتصف الستينيات أيضاً كان ايزيبيو البرتغالي يملأ السمع والبصر، لكن لدغته الكبرى كانت حين تجاوز ريال مدريد بتشكيلته المدججة بكبار ذلك الزمن: بوشكاش وهيديكوتي وديستيفانو وخنتو بنتيجة خمسة أهداف لهدفين، يقول ايزيبيو الملقب بالفهد الأسمر إن أجمل تعليق صادفه صباح يوم المباراة من إحدى الصحف الإسبانية – لعلها البابيس- كان عنوان الصفحة الأولى: ايزيبيو.. أنت وحش.

أكتب الآن من الذاكرة، ذاكرة مكتظة ببهجة تلك الأيام الخوالي، بهجة استعدناها مع رقصة روجيه ميلا الشهيرة التي عكست روحه وروح الأفارقة الذين يرقصون ويغنون طيلة المباراة حتى النفس الأخير، ولو كانت فرقهم خاسرة، وتشع ألوان ملابسهم بالبهجة، يضحكون طيلة المباراة حتى على الفرص الضائعة.

حتى أسماء فرقهم وإن اشتملت على الصقور والفهود تماشياً مع مفردات عالمهم، إلا أنها لم تخل من مفردات تتماشى مع بهجة اللعب فكان لقب بافانا بافانا، وهو الأولاد، لمسة طفولية وسط أحراش الفيلة والأسود.

لكننا نحن العرب بتاريخنا المجيد في الحروب دخلنا إلى الموضوع من أقرب طريق: الفراعنة، نسور قرطاج، محاربو الصحراء، أسود الأطلسي، وصحافتنا الرياضية الوطنيّة تَكَفَّلَتْ بالباقي واشتعل العراك بين الهلال والمريخ والأهلي والزمالك والترجي والإفريقي والمولودية والاتحاد والوداد والرجاء، المدهش في الأمر أن جماهير الترجي والمولودية والهلال والأهلي تريد هزيمة كل الفرق الأخرى في كل المباريات وعلى مَرّ السنين، وانتشرت تعبيرات من عينة كسر الخشوم، ولن يعدم الأمر أن مشجعي فريق يقولون صراحة إنهم يقبلون الهزيمة في مباراة من فريق إسرائيلي على الهزيمة من فريق خصم له في الدوري والكأس، إلى الحد الذي دفع أحد مشجعي فريق الهلال بنعت فريق المريخ بأنه فريق بن لادن وطالبان.

معارك حربية وليست مباراة لكرة القدم نتتظرها لنستمتع حتى مع أمانينا لفريقنا بالفوز، لكن الصحافة الرياضية تحديداً لم تقصر للحق في صَبِّ الزيت على النار.

حتى دخلت السياسة، المشهد الأكثر إثارة كان في تونس زمن بن علي، قبض على كل شيء، فلم يجد الناس عزاءً إلا في كرة القدم، كل من يقابلك ينكرك بالنتيجة التي فاز بها فريق تونس على مصر منذ أربعين عاماً، والنادلة في المقهى حزينة لأن الترجي انهزم لمرة يتيمة وتقدم أكواب الشاي الأخضر بدموعها وركلة الجزاء التي ضاعت، والسلطة تركل الجميع من حائط لحائط وتضحك.

المشهد في مصر كان بائساً ومثيراً للسخرية، المشير عبد الحكيم عامر لم ينشغل بالجيش ووجد ضالته في رئاسة اتحاد كرة القدم، راح يشاهد كل المباريات من المقصورة الرئيسية، في إحدى المباريات مع الهزبر الأكبر وقتها فريق الاتحاد السوفياتي - كنا ندمن اللعب مع الفرق الشيوعية –



مصر متقدمة بهدف نظيف حسب تعبيرات الصحافة وبدأ اللاعبون في تهدئة إيقاع المباراة حتى يخرجوا فائزين من الشوط الأول، المشير الذي كان يفكر بالمدفعية وبالصواريخ لم يعجبه الحال فقال بصوت عال ما هذا!! أريد حرباً في الملعب، كان هناك لاعب اسمه يوسف الدهشوري ملقب بحرب وعلى دكة الاحتياطي وبعد دقيقة كان قد انطلق إلى الملعب، لكن المشير سأل مرافقه من هنا، فرد الرجل بوجل: إنه اللاعب حرب الذي طلبته يا سيادة المشير.

الأيام أبت إلا أن تكمل مسيرتها الظافرة وظهر مدرب في مصر سرق من الصحافة الرياضية تعبيراتها وأهداها ما لم تكن تحلم به، الجوهري الشهير، كان عقيداً في الجيش، ققفز على المنتخب الوطني وأباد في طريقه كل الصالحين، وإن سار على نفس درب المشير، وإن بطريقة محترفة، تحدث عن المباريات كأنها معارك حربية واختار لاعبين أقرب إلى الجنود منهم إلى المغنين، الجنود للمعركة والمغنون للبهجة ولا وقت للبهجة، اخترع تعبيرات الشحن المعنوي والتكتيك الاستيعابي، عسكرة المعنى تتجاوز عسكرة اللغة، فريق يلعب كله بالعرض ويدافع في المباريات التي يجب أن يهاجم فيها، وراحت الصحافة الرياضية تنسج على منواله وتحولت مباريات المنتخب الوطني لمعارك حربية، حتى لو لعب الفريق المصري مع منتخب متواضع، الوجه الآخر الطريف أن وزير الشباب والرياضة راح يرسل لرئيس الجمهورية برقيات التهاني بفوز المنتخب الوطني على فريق السودان غير الوطني بالطبع في الدور السادس عشر للتصفيات المؤهلة إلى كأس إفريقيا.

قامت مصر وقعدت يوم كانت الجزائر، بقيادة صالح عصاد وبن صاولا المهاجم الأنيق وبلومي وماجر، تلعب ببهجة وتفوز في كأس العالم (1982) وبكينا من تؤاطؤ النمسا وألمانيا عليها، ثم بكوا مع صلاح الدين بصير وكماتشو لخروج المغرب بسبب تواطؤ البرازيل مع النرويج (1998)..

أكتب من الذاكرة، كنا ننتظر مباريات البرازيل، لنسعد بالساحر روماريو وزيكو والدكتور سقراطيس.. الفريق الأسطوري الذي سرقه باولو روسي الإيطالي أمام أعيننا ولو أعيدت المباراة مئة مرة لما فازت البرازيل.

أكتب ونحن على أبواب البهجة بقدوم كأس العالم، أتذكر برنامجاً ثوثيقياً لفريق البرازيل في أيامه التعسة مع كاريكا وكازاجرندي والمباراة كانت أمام الأرجنتين والمدرب في غرفة الملابس يقول جملته الأخيرة للاعبيه: العبوا بسعادة ودعوا الجمهور يشعر بها ليرى كرة البرازيل التي تسعد الجميع.

يطيرون بالسعادة ونقع نحن في الحروب الصغيرة التي تشعلها صحافة رياضية بائسة، في إحدى المرات الكثيرة التي ركبت فيها «تاكسي» في تونس، سألني السائق: أنت مع الترجي أم الإفريقي، قلت له أنا مصراوي - مع أنني أجيد الحديث باللهجة التونسية وأعمل أحياناً كمترجم تونسي – قال: أهلاوي أم زملكاوي وأنا رددت بضيق لم أعهده بي، أليس هناك سؤال آخر؟

بعد برهة أحسست أنني لم أكن باللياقة الواجبة، قلت له أنت لم تر الفريق التونسي المبهر الذي خاض كأس العالم عام 78، طارق ذياب وتميم المهاجم البارع وعقيد ومختار ذويب والكعبي الذي أحرز هدفاً ويعيش على منافعه منذ أربعين عاماً، والعقربي يا رجل، آهٍ من العقربي.

عند أول مكان خال ركن التاكسي وبوجه جاد قال لي: العقربي!! (اترست له، ركحها ودار كيما حرف الحاء، وشلبقها له في الكاتر فان ديس).

والترجمة أن الكرة مررت للعقربي فهيأها لروحه ودار نصف دورة ووضعها بقوة في الزاوية القائمة، زاوية التسعين.

لا بأس إذن، نملك بعض البهجة أيضاً.

هـي كـرة القدم، لكن الإعـلام الرياضي يُصِرُّ أحيانــاً علــى أن تكون كرة النـدم. وما بين التَّهْدِئَة والتَّعْبِئَة، قد يقع الإعلام الرياضي في المحظور، لتصبح الرياضة نفسها مصدراً للأزمات التي تلقي بظلالها على الشعوب والمجتمعات.

لنأخذ الأزمة المصرية- الجزائرية 2009 نموذجاً. مواجهة كروية انحرفت عـن معناها الرياضي لتؤسـس لخصومة بين شـعبين شـقيقين. الأزمة لـم تكن على مسـتوى السياسـات العليا، لكنها أزمة مـن نوع جديد قادت فيها الشـعوب الدول. ليس بالمعنى الديموقراطي (حكم الشعوب)، ولكن بمعنى السير وراء فوضى العواطف.

د. ياسر ثابت

التهدئة والتعبئة

الأزمـة بيـن مصـر والجزائـر انتهـت، أو فـي أضعـف الأحـوال تراجعـت،، ومـا حـدث وقتهـا قـد يحـدث مـرة أخـرى بيـن بلديـن آخريـن. مـا يهمنـا هنـا هـو تسـليط الضـوء علـى الـدور الـذي لعبـه الإعـلام فـي تلـك المرحلـة.

فـي البدايـة، كان شـحن المشـاعر انتظـاراً للحـدث السـعيد بالتأهـل إلـى مونديـال جنـوب إفريقيـا، بعـد غيـاب اسـتمر 20 عامـاً بالنسـبة لمصـر و24 عامـاً بالنسـبة للجزائـر. التعبئـة والشـحن كانـا حاضريـن. ومـع ذلـك، فقد كان هنـاك بصيص أمـل بالتعقـل.

وبعـد فـوز الجزائـر علـى مصـر بهـدف لصفـر وتأهلهـا إلـى مونديـال 2010، راجـت اتهامـات بالعنـف والإيـذاء والتهديـد، غَـذَّتْ الاحتقان بين الجانبين.

كانـت إصبـع مجلـة «إيكونومسـت» تشـير إلـى الإعـلام بـلا تـردد، كمسـؤول أول عـن التوتـر بين الطرفين في سـباق بـدأ بِالكُـرَةِ، وانتهـى بِالكُـرْهِ.

فـي المقابـل، كان هنـاك مـا يمكـن تسـميته «عنبـر العقـلاء»، وضـم أولئـك الذيـن كانـوا أكثـر تعقـلاً وتوازنـاً فـي الإعـلام، وطالبـوا باحتـواء الأزمـة وطـيّ صفحـة الخـلاف.

وكشـفت الأزمـة نفسـها عـن مظاهـر بعض الأمراض النفسية لـدى الشـعوب؛ إذ عمـدت عمليـات التعبئـة التـي صاحبـت المبـاراة إلـى مسـخ الذاكـرة وإلغائهـا، فمسـحت تاريـخ أمـة كبيـرة كمصر من ذاكرة المتحمسين والمتلقين. وفـي لحظـة لا وعـي غـاب عـن عقـول المتحمسـين لنصـرة فريقهـم المصلحـون والساسـة والعلمـاء والمفكـرون مـن الإمـام محمـد عبـده إلـى طـه حسـين. وبالمقابل غابت عن نواظر المتحمسين مـن الطـرف الآخـر إسـهامات الجزائرييـن فـي التاريـخ وشـدة بأسـهم فـي مجالـدة المسـتعمرين التـي ألهمـت الشـعوب المُسْـتَضْعَفَة وقدمت لها ملحمـة عظيمـة مـن ملاحـم الجهـاد ضـد المسـتعمر. المتعقلـون في إعـلام البلديـن والإعـلام العربـي عمـدوا إلـى اسـتراتيجيات مصالحـة جمـع بينهـا قصـور الطـرح. البعـض رفـع لـواء الأخـوة العربيـة، مُضيفـاً إليهـا بيـن الفَيْنَـةِ والأخـرى صِبْغَـةً إسـلامية، لتنكيـر المصرييـن والجزائرييـن بروابـط العروبـة المقدسـة وبالمصيـر الواحـد، ولـم يحصـد علـى مسـتوى الشـارع المجيـر للمتعصبيـن علـى الطرفيـن سـوى التجاهـل اسـتناداً إلـى واقـع الانقسـام العربـي.

ولجـأ فريـق آخـر إلـى رفـع شـعار «إسـرائيل.. العـدو المشـترك»، لإعـادة توحيد الصف. فريق ثالث عزا التعصب الجماعـي فـي مصـر والجزائـر إلـى وضعيـة الفشل والإخفاق التي تعيشها قطاعـات واسـعة مـن مواطنـي البلديـن، وبحثهم المريض ومن ثـم العنيف عن مسـاحات ولحظـات لتصريـف مخـزون الإحبـاط اليومـي.

وحسـناً فعلـت صحيفـة «المصـري اليـوم» فـي اليـوم التالـي للمبـاراة، حيـث أعلنـت مـع أخبـار ونتيجـة المبـاراة نفسـها، تعـادل البلديـن فـي درجـة «الفسـاد»، وفـق تقريـر «منظمـة الشـفافية الدوليـة»، والتـي تصـدر تقاريرهـا سـنوياً منتصـف نوفمبـر/ تشـرين الثانـي. وقـد تزامـن صـدور تقريرهـا 2009 مـع المُبـاراة، وتشـاء الصدفـة أن تتعـادل مصـر والجزائـر فـي درجة الفسـاد. فقد تقاسمتا المركز 111، بيـن 180 دولـة شـملها التقريـر ذاتـه.

وبعـد حوالـي ثلاثـة أشـهر مـن



المباراة، أصدرت «مؤسسة ملتقى الحوار للتنمية وحقوق الإنسان ومؤسسة صاحبة الجلالة» تقريراً بعنوان «دعاة الكراهية – الإعلام الرياضي في مصر والجزائر». تضمن التقرير نتائج دراسة تحليل مضمون شملت صحفاً جزائرية ومصرية لنتائج التغطية الصحافية لمباراتي مصر والجزائر المؤهلة لكأس العالم 2010.

التقرير الذي جاء في 160 صفحة استهدف بحث معايير الحيادية والموضوعية في التغطية الصحفية للمباراة في مجموعة من الصحف المصرية، منها: المصري اليوم، الأسبوع، صوت الأمة، نهضة مصر، الأحرار، الشروق المصرية والصحف الجزائرية، منها: الهداف، الأيام، أخبار اليوم، الخبر اليومي، البلاد وصوت الأحرار.

وأشارت الدراسة إلى أن وسائل الإقناع المستخدمة في التغطية من الجانبين اعتمدت على عرض وجهة نظر واحدة، وبلغت نسبة هذا الاتجاه في الصحف الجزائرية 97 % فيما كانت النسبة في الصحف المصرية 84.5 %. جزء من الأزمة التي وقعت، يعود إلى حدوث خلط بين متغير آنٍ هو مباراة كرة وما كان يعد ثوابتَ يتعين ألا تؤثر فيها أي متغيرات آنية مثل العلاقات بين الأشقاء العرب. وفي لحظة ارتباك، وجدنا أن من ينتمون لهذا المتغير الآني، هم الذين أداروا المعركة، وهي في الأساس سياسية، لأنها أخذت أبعاداً تَمُسُ العلاقات بين دولتين شقيقتين. ووفق هذا المنطق لم يكن ينبغي ترك الأمر لإعلام يبحث عن الإثارة، ولمعلقي مباريات الكرة يتصدون للرأي العام ويديرون المعركة.

ومع ذلك فإننا لن نجاوز الحقيقة إن نحن قلنا إن الإعلام ليس الوحيد الذي يتعين إلقاء اللوم عليه في تلك الأزمة. لقد رأى كثيرون في الإعلام أداة التصعيد، ونسوا عن غفلة أو عمد أن الإعلام هو قمة الجبل الذي يُخفي في أعماقه وتلافيفه الأسباب الحقيقية للأزمة. الإعلام مسؤول جزئياً، لكن الأخطر هو مخزون من الصراعات الاجتماعية، وتراكم الإحباطات النفسية، وتدني لغة الحوار، وهزيمة الروح الرياضية. وحين أمر الرئيسان المصري والجزائري بوقف حملات الإساءة في وسائل الإعلام في البلدين، صمتت المدافع فجأة كأن شيئاً لم يكن.

الحقائق تبقى بعد أن يزول غبار الغضب. فقد هدأت الأزمة رويداً، خصوصاً مع تصريحات دبلوماسية ذات نبرة هادئة من الطرفين، وزيارة مبارك الجزائر واجتماعه مع بوتفليقة في 4 يوليو/تموز 2010 لتعزيته في وفاة شقيقه مصطفى.

وفرضت بطولة كأس العالم في جنوب إفريقيا على الجميع قراءة هادئة لدفاتر الأزمة. وبدا واضحاً أن صوت العقل أو التعقل هو الأعلى هذه المرة، إذ عنون رئيس تحرير جريدة «المصري اليوم» عَشيّة لقاء منتخب الجزائر مع منتخب إنجلترا، مقالاً له بـ: «دعوة إلى تشجيع الجزائر»، مناشداً المشجعين المصريين تشجيع الفريق العربي الوحيد في تلك البطولة.

قتال سيندلع هذه الأيام بين أمم تبحث عن جدارة في ساحة وَغى رمزية. مواجهات من غير دماء، هي استدعاء لطيف لحروب قديمة ابتدعها الإنسان الباحث عن بطولة تقتضي متوّجاً وحيداً ينال من جميع الطامحين.

سليم بوفنداسة

مسرح كونيّ

تولت كرة القدم تعويض الحملات الحربية، واختصرتها في نزال بديع على مستطيل أخضر، واستطاعت اللعبة أن تستميل البشرية كلّها بحبكتها ومكائدها ومن عجب اللعبة أنها تركت باب الولع والمناصرة مفتوحاً بين سكان الأرض الذين انقسموا في حبّ ما يريدون، متجاوزين الانتماء الجغرافي والعرقي والديني، ليصبح لاعب من أميركا اللاتينية المثل المحبوب لشباب آسيا الوسطى، مثلاً، أو يتحوّل لاعب من شبه الجزيرة الأيبيرية في صورة كريستيانو رونالدو إلى «معبود» العرب والمسلمين فيدعوه الملايين منهم إلى الإسلام في سلوك رمزيّ يكشف عن حاجة الجماهير العربية إلى نموذج قويّ للتماهي، ويترجم تعاسة تدفع إلى توسّل رمز. وبالرغم من هذا الطابع الإنساني والعالمي للكرة إلا أنّها كانت عبر تاريخها محلّ استغلال سياسي وديني وعرقي، حوّلها في كثير من الأحيان عن طابعها الرياضي، وسيذكر العرب كثيراً المنحى الذي أخذته المواجهة الجزائرية- المصرية المؤهلة إلى كأس العالم 2010 بجنوب إفريقيا، والتي تحوّلت إلى حرب إعلامية تركت جراحاً بين البلدين، ويعتقد ملاحظون أن شهادة وفاة نظام مبارك وُقّعت في أمّ درمان بخسارة تلك المواجهة الفاصلة التي حضرها نجلاه وقدمها إعلامه كمعركة عبور ثانية تحمل الابن إلى عرش أبيه. وفي الجزائر أيضاً لعبت الكرة دوراً محورياً في الحياة السياسية بداية من ثورة التحرير التي عرفت هروب نجوم كرة من الفرق الفرنسية وحتى من المنتخب الفرنسي والتحاقهم بفريق جبهة التحرير الوطني. وإلى اليوم لازال المغتربون يُصَفّون حساباتهم مع «العدوّ الحميم» الذي يعيشون على أرضه بدفع أبنائهم للعب للمنتخب الجزائري، ويفاخر الجزائريون الذين لم تتوقف الحرب مع فرنسا في أذهانهم، بأن زيدان «الجزائري» هو من أهدى فرنسا كأس العالم 1998، وينظر آخرون بتقدير إلى اللاعب كريم بن زيمة الذي يرفض ترديد النشيد الوطني الفرنسي، وزميله في المنتخب سمير نصري الذي يتهم الفرنسيين بالعنصرية ويقول إنه لا يسرّه العيش بينهم رغم أنّه يلعب لفريقهم الوطني. وتحتل أخبار من هذا النوع الصفحات الأولى للجرائد الجزائرية التي تهلّل لسلوك أبناء البلد البطولي!

إنها حرب متواصلة على الصعيد الرمزي، حيث تستنجد الهويّة المعذّبة بجدارة ضالة لإثبات ذاتها. ولعلّ ذلك ما يفسر ملاحقة اللاعبين العرب في أوروبا بالأعلام العربية، حيث ترفع أعلام عربية (مغاربية بالخصوص) في الملاعب الأوروبية، لأن لاعباً من أصول عربية موجود هناك.

ولم تخفت رمزية المنتخب بمرور السنوات، بل ظل إلى اليوم أكبر حزب في البلاد، ويمكن للأندية الكبيرة أن تلعب نفس الدور في استقطاب الجماهير وتعبئتها في غياب استحقاقات دولية للمنتخب. خصوصاً بعد أن تحوّل تشجيع فرق إلى هوية في مدن ذات كثافة سكانية كبيرة، وتعزّزت هذه الهوية مع ما تتيحه شبكات التواصل الاجتماعي من تبادل سريع للمعلومات والآراء والمواقف بين المشجعين.

والظاهرة تكاد تكون عالمية، لكنها تستفحل في بلدان الجنوب، حيث ينخفض منسوب الديموقراطية، وتضطر السلطات غير المنتخبة إلى استخدام قنوات مقبولة شعبياً، لذلك نجدها منغمسة كليّاً في تسيير الأندية، بالدعم المالي وتعيين الرؤساء لتحصيل الثمار التي قد تكون مجرد «هتاف» بحياة الزعيم. ووصل الأمر برؤساء دول إفريقية إلى حد التدخل في تحديد التشكيلة، وتواصل هذا السلوك إلى وقت متأخر عرفت فيه الكرة الإفريقية تطوراً لافتاً، حيث تدخّل الرئيس الكاميروني قبل نحو سنة لإقناع اللاعب صموئيل إيتو بالعودة عن اعتزاله الدولي، فيما تدخل الرئيس الطوغولي أكثر من مرّة لإقناع اللاعب إيمانويال آديبايور بتلبية «دعوة الوطن» باللعب للمنتخب،



بعد غضب متكرّر للاعب الذي لوّح بالاعتزال.

وتحاول أنظمة في الدول المتخلّفة استغلال نتائج إيجابية يحقّقها لاعبون أو رياضيون على العموم وتقديمها كنتيجة لسياساتها الرشيدة رغم أن التألّق عادة ما يكون فرديّاً وظرفيّاً ومن صناعة تقنيّين أجانب أو مراكز تكوين أجنبيّة وليس ثمرة سياسة وطنية.

وظاهرة الاستغلال السياسي موجودة أيضاً في أوروبا، لكنّها تتوقف بالنسبة للسياسيين عند تحسين الصورة بالظهور في مباريات أو بكشف السياسي عن فريقه المفضل، كما يحدث في إسبانيا وفرنسا.

والكرة تدعو نفسها أيضاً إلى المحفل الدبلوماسي. فإلى جانب تلميع المنتخب المنتصر لصورة البلد، ثمة تجاذبات وعمل دبلوماسي أتاحه بالأساس الانفتاح الاقتصادي العالمي، ونسجّل هنا التقدّم الدبلوماسي الذي حقّقه رجال أعمال عرب بشراء فرق أوروبية أو المساهمة فيها، وهو مسعى جعل أسماء عربية تطلق على ملاعب أوروبية عريقة وتكتب على قمصان لاعبي فرق كبيرة. وبإمكان هذا التوجه الاقتصادي في ظاهره والدبلوماسي في باطنه، أن يغيّر الصورة النمطية للعربي الذي ينفق أمواله فيما لا ينفع الناس. وهي فرصة أتاحتها الكرة ولم تفلح فيها السياسة.

وبالطبع فإن التاريخ يحتفظ باستغلال سياسي ودبلوماسي مشؤوم للعبة الجماهيرية برز على الخصوص في أميركا اللاتينية في زمن الديكتاتوريات العسكرية، والحرب بين السلفادور والهندوراس لازالت تمثل التعبير الأقسى عن المنحى التراجيدي الذي قد تأخذه الكرة. فضلاً عن المواجهات التي عرفتها أوروبا في سنوات الحرب الباردة، حيث تم تقاذف كرة ثقيلة بين المعسكرين الشرقي والغربي وأصبحت هذه الرياضة تترجم الجفاء بين أوروبيي موسكو وأوروبيي الأطلسي.

وقد تحوّلت اللعبة في السنوات الأخيرة إلى وحش لا يملك صانعه قدرة السيطرة عليه لارتباطها بأكثر من صناعة، بداية من تحويل حقوق البث إلى تجارة ومروراً بسوق الإشهار والماركتينغ الرهيبة التي باتت تجود بالملايير ، بل إنها أصبحت تشكل خطراً على القيم الرياضية نفسها، حيث يبلغ الأمر بمعلنين إلى حدّ منع مدربي فرق من تعويض «النجوم» أثناء المباريات للحفاظ على صورة البطل الخارق الذي لا يتعب ولا يُصاب، لتصبح اللعبة الأكثر جماهيرية بؤرة استقطاب تلتقي فيها السياسة والأعمال والمضاربات، ولا تغيب عنها المتعة التي لم تنل منها «الانحرافات» الناتجة عن مساع لتحويل مجرى اللعبة.

حتى وإن كانت كرة القدم استدعاء للقتال والحروب القديمة من اللاوعي الجمعي للبشرية التي أسست وجودها على هذه الأرض بالقتال، فإنها حاملة لنزوتي الحياة والموت معاً، باعتبارها تُتيح أيضاً قيم التسامح والتعايش وقد تحولت إلى «مسرح كوني» يشدّ أنفاس البشرية ويجمع أحاسيسها المتناقضة طيلة «العرض».

عازفان على آلة واحدة

علاء صادق

الرياضة والسياسة عازفان على آلة واحدة.. ممتازان ومتفاهمان.. تستمتع بأدائهما دون أن تتمكن أبداً من تحديد أي منهما هو الأبرع أو مَنْ هو المُسيطر.

منذ انتشر شأن الرياضة وذاع صيتها في منتصف القرن التاسع عشر تشابكت أذرعها مع السياسة بشكل مطرد.. حتى بات مستحيلاً في القرن الحادي والعشرين أن تفصلهما دون خسائر.

كأس العالم لكرة القدم هي كبرى المسابقات الرياضية التي تلفت الأنظار بين كل الألعاب الجماعية والفردية.. ويصل مجموع عدد مشاهدي مبارياتها عبر أدوارها المختلفة إلى ثلاثة أضعاف عدد سكان الكرة الأرضية مجتمعين.. ومتابعو المباراة النهائية وحدها في نهائيات 2010 بين منتخبي إسبانيا وهولندا في مدينة جوهانسبورج الجنوب إفريقية كانوا الأكثر متابعة لأي حدث في تاريخ البشرية وتجاوزوا المليار نسمة على الهواء مباشرة.. وتتهافت الدول الكبرى والغنية والقوية على الظفر بحق استضافة وتنظيم نهائيات كأس العالم لكرة القدم، والتي تقام لمرة واحدة كل أربع سنوات.. وَأَقرَّ الاتحاد الدولي للعبة نظام الدوران بين القارات في استضافة المسابقة مع هامش إضافي لقارة أوروبا بصفتها الأكثر تقدماً والأعلى كعباً في هذه الرياضة.. وبعد إقامتها في ألمانيا عام 2006 وجنوب إفريقيا عام 2010 تنطلق الدورة الحالية التي تحمل رقم 19 من البرازيل ثم تعود في عام 2018 إلى روسيا قبل أن تحط ضيفاً على قطر عام 2022.

السباق المحموم بين الدول الكبرى اقتصادياً على تنظيم كأس العالم خرج من إطار فرض النفوذ وتحقيق الدعاية إلى زوايا سياسية واجتماعية واقتصادية جديدة أبرزها تنفيذ مشروعات قومية عملاقة تعجز الحكومات عن إقرارها في ظل الظروف الطبيعية.. ومع مطلع الثمانينيات تحول تنظيم المونديال في كل الدول التي نالت شرف الاستضافة إلى الحدث الأكبر التي تعيشه الدولة حكومة وشعباً.. وتركت كل مسابقة اعتباراً من 1982 وحتى 2010 إرثاً رائعاً من بنية تحتية ممتازة على كل الأصعدة، لاسيما في قطاعات السياحة والخدمات والطرق والنقل والرياضة.. وأنشئت أو تم تجديد عشرات أو مئات الملاعب والفنادق.. وفتحت أبواب العمل على مصراعيها في كل المجالات فوجد الملايين من العاطلين أو الباحثين عن عمل الفرصة لإنقاذ مستقبلهم.. كذلك تمنح الأحداث الرياضية الكبرى وعلى رأسها كأس العالم خيالاً واسعاً للأدباء والشعراء والمثقفين لإنتاج الإبداعات الرائعة.. ويمثل كتاب «كرة القدم بين الشمس والظل» للأديب الأوروجواني العالمي إدواردو جاليانو نموذجاً واضحاً لارتباط الأدب بالبطولات الرياضية الكبرى.. وكانت متابعة جاليانو لنهائيات كأس العالم 1994 في الولايات المتحدة هي الحافز لتأليف كتاب عن الجانب الاجتماعي والسياسي في كرة القدم.. رغم أن جاليانو أبهر العالم بأعماله الأدبية السياسية العميقة وعلى رأسها (الشرايين المفتوحة في أميركا اللاتينية).. وخصص جاليانو فصلاً كاملاً في كتابه الرياضي لكيفية استغلال كبار السياسيين لكرة القدم ونجومها وأنديتها وبطولاتها وجماهيرها للحصول على الدعم والشعبية ثم النفوذ والمال.



والنظرة الفاحصة على اختيار البرازيل لاستضافة النهائيات المقبلة تكشف حجم تغلغل السياسة والاقتصاد والمال في شؤون الرياضة وكرة القدم.. ودولة البرازيل كانت من الدول المتعثرة اقتصادياً، وربما الأعلى ديوناً في العالم على مدار أربعة عقود متتالية في نهاية القرن العشرين.. لكنها انتفضت كالمارد في السنوات العشر الأخيرة مع تحولات سياسية جذرية إثر تولي الرئيس السابق لويز لولا دا سيلفا منصبه في يناير 2003 بعد انتخابات نزيهة.. ونجح لولا في القضاء تدريجياً على الفساد الذي دمر بلاده لعقود طويلة.. وتحولت البرازيل لتصبح الدولة الأغنى والأقوى في قارة أميركا الجنوبية وصاحبة المركز السابع عالمياً في تصنيف أقوى الدول اقتصادياً.

نفوذ البرازيل تعاظم مع تحسن اقتصادها وزيادة تأثيرها السياسي على جيرانها، ثم في المحيط العالمي.. وهو ما وضح جلياً في

فوزها بتنظيم أكبر حدثين رياضيين في العالم خلال فترة عامين فقط.. وبعد جذبها للأنظار وللسياحة وللمستثمرين في كأس العالم لكرة القدم سيعود العالم بأسره إلى أحضانها في أغسطس/آب 2016.. وتنظم البرازيل في أكبر مدنها ريو دي جانيرو دورة الألعاب الأولمبية بمشاركة أكثر من 230 دولة في كل الألعاب الرياضية الصيفية.. وهي أول دولة من أميركا الجنوبية تستضيف الألعاب الأولمبية عبر 120 عاماً من عمر الألعاب.

ولم يكن منح كبرى المؤسسات الرياضية عالمياً ثقتها في البرازيل لتنظيم كأس العالم والدورة الأولمبية إلا رضوخاً لنفوذ سياسي عملاق واعترافاً بنمو اقتصادي هائل.. ولا يخفى على أحد أن الرئيس السابق لولا وهو من كبار عشاق كرة القدم قَدَّمَ مساعدات مالية مباشرة لجيرانه.. ونفذت بلاده مشروعات تنموية ضخمة لعشرات الدول تحت غطاء التعاون الدولي.. ولكن الرئيس لولا (بعيد النظر) حرص على توطيد العلاقات وتقديم الخير انتظاراً لرد الجميل من تلك الدول عندما تحين لحظات الحسم في التصويت داخل الاتحاد الدولي لكرة القدم لاختيار منظم كأس العالم 2014 أو في اللجنة الأولمبية الدولية لاختيار المدينة المنظمة لدورة 2016.. وأثمر الأمر نجاحاً فائقاً وقطف العبقري لولا والبرازيل الثمرة يانعة وظفرت بلاده بالحدثين معاً.

لولا دا سيلفا كان عبقرياً في استخدام أدواته بين سياسة واقتصاد وقوى بشرية من تعداد ونجوم لصالح هدفه الكبير وهو تنظيم الحدثين الرياضيين الكبيرين.. وأعطى نموذجاً جيداً جيداً في تغلغل السياسة في شؤون الرياضة.. وبدأ مشروعه فور صدور قرار الاتحاد الدولي في 2003 بتخصيص تنظيم نهائيات كأس العالم 2014 لإحدى دول أميركا الجنوبية.. فاتسعت معوناته وخدماته واتصالاته وتعاقداته مع جيرانه لضمان دعمهم وربما ولائهم.. ورغم أن الأرجنتين وكولومبيا تقدمتا بالفعل إلى الاتحاد الأميركي الجنوبي لكرة القدم بطلب التنظيم لمنافسة البرازيل إلا أنهما انسحبتا تباعاً دون إعلان الأسباب.. وبقيت البرازيل وحدها ليعلن الاتحاد الدولي في 2007 فوزها بالتزكية بحق الاستضافة.. وهي المرة الأولى في تاريخ كأس العالم التي تنال دولة حق التنظيم بالتزكية منذ انطلاق النهائيات عام 1930 في أوروجواي.

أحسن البرازيليون حكومة وشعباً الاستفادة من الحدث الكبير لتحقيق أكبر قدر من الفوائد العاجلة والآجلة وترك إرث يرفع من شأن البلاد اقتصادياً وثقافياً واجتماعياً وسياحياً.. ولم يترك المسؤولون شاردة ولا واردة إلا واهتموا بها.. وسجلت البلاد أكبر عدد من الشباب المتطوعين للمشاركة في المونديال برقم قياسي زاد على المليون متطوع وهو يزيد ضعفين على المتقدمين في نهائيات الولايات المتحدة 1994، أو كوريا الجنوبية واليابان 2002.. كما ارتفع الإقبال من الشباب على دراسة اللغات الأجنبية لاسيما الإنجليزية والفرنسية والإسبانية إلى ثلاثة أضعاف الأعداد التقليدية لمدارس اللغات في البرازيل خلال السنوات السابقة، وهو أمر يلقي بظلال إيجابية على ثقافة شعب.. ووصل الأمر من السلطات البرازيلية إلى رعاية الجماهير المسلمة القادمة من دول الجزائر وإيران والبوسنة.. وهي الدول الثلاث ذات الأغلبية المسلمة المشاركة في المونديال.. وأعدت لهم دليلاً فريداً من نوعه يتم توزيعه مجاناً في المطارات والفنادق والملاعب والمساجد للتعريف بخريطة انتشار المساجد في كل المدن التي تستضيف المباريات.. والمطاعم التي تقدم اللحوم والطيور المذبوحة على الطريقة الإسلامية، بالإضافة إلى مواقيت الصلاة في مدن البطولة.

شهادات من التاريخ

التنقيب في تاريخ تنظيم كأس العالم لكرة القدم يكشف أدواراً أكبر وتغلغلاً أوسع للسياسة، بل وصل الأمر أحياناً إلى الرضوخ لمخاوف عسكرية أو العناد السياسي الحاد الذي يدفع البعض إلى دعم بلد عناداً لآخر.

عندما أعلن الاتحاد عن تحديد عام 1930 موعداً لإقامة أول نهائيات للمسابقة كان مؤكداً أن قارة أوروبا ستنظم الدورة نظراً للفارق الهائل بينها وبين قارات العالم الأخرى على كل الأصعدة، سياسياً واقتصادياً وصناعياً وعسكرياً واجتماعياً ورياضياً.. وسارعت أربع دول أوروبية هي إيطاليا وهولندا وإسبانيا والسويد للتقدم رسمياً بملفاتها لاستضافة البطولة.. ولم تجد أي دولة من خارج أوروبا الشجاعة لمواجهتها إلا أوروجواي الصغيرة تعداداً وأرضاً، وسكانها أقل من مليون نسمة، ومساحتها 176 ألف كيلومتر مربع، وإمكاناتها محدودة جداً في كل العناصر الأخرى.. ولكن خوان كامبيستيجي رئيس أوروجواي ناشد العالم بخطاب عاطفي مؤثر (في توقيت كان للكلمة الطيبة دور في مخاطبة ضمير العالم).. وطالبهم بمشاركة بلاده وشعبه الاحتفال بمرور مئة عام على تحررها من الاحتلال الإسباني.. وكذلك استغلت حكومة أوروجواي تدهور ميزانيات الكثير من الدول أعضاء الجمعية العمومية في الاتحاد الدولي.. وقدمت لها إغراءات لا حصر لها للتصويت لصالحها.. وعلى رأسها سفر كل الفرق والمسؤولين الراغبين في مشاهدة كأس العالم من بلادهم إلى أوروجواي على نفقتها.. واستضافتهم في أفضل الفنادق في العاصمة مع هدايا ورحلات سياحية وإغراءات اخرى.. وشمل ملف أوروجواي جانباً مميزاً لم يظهر في أي ملف أوروبي وهو بناء أكبر ملعب في العالم (ستاديو

سنتيناريو) في العاصمة مونتفيديو.

ورغم أن الصراع كان غير متكافئ تماماً لصالح الأوروبيين إلا أن القرار جاء مفاجئاً باختيار أوروجواي التي استفادت من حالة الفرقة والعناد وانقسام أصوات الأوروبيين بين الدول الأربع.. وجاء الرد السياسي على قرار الاتحاد الدولي عنيفاً برفض أغلب دول أوروبا المشاركة وعلى رأسها إنجلترا وجيرانها في بريطانيا العظمى.. ولولا كثافة مشاركة دول أميركا الجنوبية بسبعة منتخبات ومعها المكسيك والولايات المتحدة لفشلت البطولة.. وكما بدأت البطولة في ظلال السياسة انتهت بأزمة سياسية ولا أكبر بعد فوز أوروجواي في النهائي على جارتها الأرجنتين 4 - 2.. وعجز الآلاف من جمهور الأرجنتين الذين عبروا نهر لابلاتا الفاصل بين البلدين إلى مونتفيديو عن دخول الملعب في النهائي وتعرضوا لمعاملة غير جيدة من الشرطة.. ولم يكن الحكم البلجيكي جون لانجينوس عادلاً في إدارته للمباراة فانفجر الأرجنتينيون غضباً وحاصروا ثم حطموا سفارة أوروجواي في بوينوس إيرس.. واعتدوا على ممتلكات لأوروجوانيين في مدن الأرجنتين المختلفة وانتهى الأمر بقطع العلاقات الدبلوماسية بين البلدين لعدة سنوات.

وفي النهائيات التالية عام 1934 كان السباق إلى التنظيم هو الأكثر غرقاً في بئر السياسة.. وبينما كانت أغلب دول أوروبا تتعافى من ويلات الحرب العالمية الأولى تشكلت ثلاث قوى كبرى أو ثلاث ديكتاتوريات وكلها تحت حكم شمولي قمعي يسخر المواطن لمصلحة الدولة والحزب.. الأولى لروسيا الشيوعية في جانب تحت زعامة ستالين أحد أقسى القادة في التاريخ ومعها عدد غير قليل من الدول الشرقية المجاورة.. الثانية في ألمانيا للحزب النازي تحت قيادة أدولف هتلر.. والثالثة في إيطاليا للحزب الفاشي تحت قيادة موسوليني.



لم يعط ستالين وحزبه اهتماماً بالرياضة بسبب الاحتجاجات الداخلية الهائلة ضده على عكس هتلر وموسوليني الحريصين على جذب أنظار العالم لبلديهما وتجربتيهما الحزبية.. وبالفعل أثمر تعاونهما مكسباً مزدوجاً وفازت إيطاليا في اجتماع الفيفا في ستوكهولم بشرف تنظيم كأس العالم لكرة القدم عام 1934 بعد أن اتفقت مع ألمانيا على أن تترك لها تنظيم دورة الألعاب الأولمبية بعد عامين فقط في 1936 وتساعدها في حملتها الدعائية.. وتفرغ موسوليني وهتلر لاستغلال البطولتين في الدعاية عالمياً وداخلياً لحزبيهما الفاشي والنازي مع ضغوط على الصحافيين الأجانب بالالتزام بتلك الدعاية.

دور السياسة في نهائيات كأس العالم لكرة القدم رئيسي على صعيد تحديد الدولة المنظمة في أغلب المسابقات.. ولكنه يمتد أحياناً ليشمل التدخل في شؤون المباريات ونتائجها.. والأخطر هو ما حدث في نهائيات عام 1954 في سويسرا عندما تكاتفت الدول الأعضاء في حلف الأطلسي لدعم منتخب ألمانيا الغربية لإحراز اللقب على حساب منتخب هنغاريا، الدولة الغارقة في أحضان الاتحاد السوفياتي وحلف وارسو.. ونفذ الأطلسيون خطتهم عن طريق حكام المباراة النهائية من إنجلترا وويلز والذين اختارتهم اللجنة المنظمة للبطولة بعناية لإدارة المباراة.

ويبقى السؤال.. متى يحدث الطلاق بين السياسة والرياضة؟!

خاص بالدوحة

لاعب كرة القدم قد يُصالح بين بلدين وقد يُفرّق بينهما. فبعيداً عن طابع الفرجة، وما يميّز الكرة من تجاذبات سياسيّة، ومنافع اقتصادية، فهي تظلّ مساحة مفخخة بأسئلة الهويّة والانتماء.

قميص مشترَك وهويّات متعدّدة

صيف 1998، مع تتويج فرنسا بكأس العالم للمرّة الأولى في تاريخها، برز سؤال الهويّة بقوة بين أوساط المتابعين والمحللين الرياضيين. كان منتخب الديكة وقتها مُشَكّلاً من لاعبين فرنسيي الجنسية، أجنبيي المولد والأصول، من غوايانا وغوادولوب والسينغال وأرمينيا وإسبانيا والبرتغال والجزائر. حينها، وبعد تجاوز لحظة النشوة والفرح الهيستيري بالتتويج، طرح المختصون السؤال التالي: هل لاعب كرة القدم ينتمي إلى بلده الأم أم إلى البلد الذي تبنّاه؟ تفيد المعاينة الأولية أن اللاعب يميل عادة إلى الخيار الأكثر واقعية، فكثير من لاعبي دول جنوبي المتوسط، وبعدما ولدوا وبدأوا مسيرتهم وحققوا حضوراً لهم في دول أوروبية، آثروا في النهاية حمل قمصان وألوان بلاد الأجداد، مستفيدين من قانون الاتحاد الدولي للكرة المعدّل عام 2009، الذي يسمح للاعبين حاملي أكثر من جنسية واحدة باختيار المنتخب الذي يريدون اللعب فيه، شريطة أن لا يكون قد لعبوا في المنتخب الأول لبلد آخر، وصار عليه ممكناً مشاهدة لاعب يلعب لمنتخب الآمال في بلد ما ثم ينتقل السنة الموالية للعب في المنتخب الأول في بلد آخر. هكذا تابع مشاهدو الكرة عام 2010، في مونديال جنوب إفريقيا، تسعة لاعبين فرنسيين، حاملين للجنسية الفرنسية، كبروا وتتطوروا مع منتخبات فرنسا للشباب، يغيّرون ألوان قمصانهم إلى منتخبات بلاد الأصول، وهو أمر أثار جدلاً واسعاً في الإعلام الغربي إجمالاً والفرنسي خصوصاً، حيث عبّر البعض عن قلقه من تطور الظاهرة، ونزوح المواهب الكروية من بلد إلى آخر، خصوصاً أن اللاعبين استفادوا من تكوين أوروبي، وصرفت عليهم أموال، وفي النهاية فضّلوا تحويل وجهتهم بعيداً عن البلد الذي احتضن بداياتهم. هذا الجدل، الذي ما يزال مستمراً، يقوم على مبدأ براغماتي، ولا يراعي كثيراً الحساسيات التاريخية، والقناعات الانتمائية للاعب الكرة، باعتباره فرداً عادياً قبل كل شيء، والمتضرر الأساسي هو اللاعب نفسه، الذي يجد نفسه مقسماً بين هويتين، بين بلدين مختلفين، عاجزاً عن تحديد نسبة الانخراط في كل واحدة

منهما. والضغط عليه سيزداد أيضاً من طرف الجمهور، فالممارسات العنصرية ما تزال حاضرة، وبعض اللاعبين الفرنسيين عانوا ومازالوا يعانون منها، بسبب حملهم لأسماء غير فرنسية، أو بسبب عدم تمكنهم من تأدية النشيد الوطني قبيل المباريات الفرنسية، وهي ملاحظة سنجدها أيضاً مع منتخب الجزائر، والمكوّن في جزئه الأهم من لاعبين ولدوا وكبروا في أوروبا، خصوصاً فرنسا (18 لاعباً جزائرياً من بين 23 لاعباً شاركوا في مونديال 2010 هم من مواليد فرنسا). فلما تنتصر الجزائر فالمبتهج الأكبر بالفوز هو الجمهور، ولما يخسر المنتخب فكثيرون يصبون غضبهم على من يصفونهم باللاعبين «الأجانب»، يصيرون أجانب فقط في حال الخسارة. ففي لحظة من اللحظات يمكن للاعب أن يفقد هويته، ويصير بلا انتماء، مرفوضاً من طرفين. هو صاحب فضل وحضور لحظة الانتصار، عدا ذلك سيكون ملزماً بتحمل تبعات الخطاب العنصري التفريقي. الشهر الماضي تابع الملايين لقطة لاعب فريق برشلونة وهو يلتقط حبة موز ويأكل منها، في رد ساخر على نعته بأوصاف عنصرية من الجمهور، وهي حادثة لا تنفصل عن حوادث تتكرر باستمرار في ملاعب الكرة، سواء أكانت أوروبية أم إفريقية أم غيرها. وكل «مُختلف» هو معرّض حتماً لهتافات وكلمات مسيئة، خصوصاً إذا كان من بشرة سوداء يلعب في إيطاليا، أو كان يحمل اسماً عربياً ويلعب في فرنسا (خصوصاً مع صعود اليمين المتطرف)، وجميع مساعي الفيفا، ومعها جهود اتحادات كرة القدم في القارات الخمس، والاتحادات الوطنية لكل بلد على حدة لم تنجح تماماً في الحدّ من ظاهرة العنصرية، والتخفيف من الضغوط النفسية التي يتعرض لها اللاعب على الميدان وخارجه. وسط حالة العنف اللفظي السائد بشكل مستمر، أين يجب على اللاعب مزدوج الهوية وضع قدمه؟ سيكون الخيار صعباً جداً، رغم ميل الكثيرين إلى الخيارات السهلة، وهي اختيار المنتخب الذي يطلب خدماتهم. فإن تخلى عنهم منتخب البلد الذي كوّنهم سيعودون طوعاً إلى بلد الأجداد، هكذا أثبتت تجارب سابقة، وإن استطاعوا دخول منتخب أوروبي، فسيجدوا أنفسهم في مواجهة سيل من الانتقادات ومن اتهامات بالتخوين أحياناً من طرف أبناء بلد الأجداد، ومن ثم، لن يتمكنوا من إرضاء الطرفين. ولكن يحدث أحياناً أن نجد لاعباً مزدوج الهوية يصالح بين بلدين، كما حدث مع اللاعب زين الدين زيدان، الذي صالح «مؤقتاً» كروياً بين الجزائر وفرنسا، ولكنها حالات نادرة، فكل بلد يراهن على كرة القدم، باعتبارها الرياضة الأكثر شعبية، والأكثر إدراراً للمال، ومن ثم فهو يسابق الآخرين للظفر بخدمات اللاعبين، واتحادات اللعبة نفسها مثل اتحادات تونس أو كوت ديفوار أو المغرب أو السينغال لا تدخر جهداً في البحث عن عصافير نادرة تلعب في أندية أوروبية، لإعادتها، بكل الطرق، إلى أصولها وضمها لمنتخباتها الوطنية.

الهوية سؤال مركزي لا ينفصل عن جملة الأسئلة والقضايا الراهنة التي تميّز ساحة كرة القدم العالمية اليوم. فاللاعب لا يقرّ بخيار المنشأ أو أرض الآباء بقدر ما يقرّ بالخيار الاستراتيجي، يفضّل الظفر بفرصة للعب في المنتخب الأول لبلد المولد الأوروبي، وفي حال تعثر المسعى سيفكر في العودة إلى بلد الأجداد، للحصول على صفة لاعب دولي، ومن ثم الرفع من قيمته المادية في سوق التحويلات، وبين الخيارين يقف جمهور يقدّر بالملايين قد يوجّه له مدحاً قليلاً وذماً كثيراً.

حميد عبد القادر

قبل أيام ثارت ضَجّة إعلامية ، بسبب استبعاد النجم سمير نصري من تشكيلة المنتخب الفرنسي المشارك في مونديال البرازيل.. البعض عَلّقَ على الأمر بأنه من صلاحية المدرب وحده، وآخرون قالوا إن القضية تدخل في سياقات تمييزيّة، كون اللاعب نفسه عربياً ويفاخر بأصوله، وذهب آخرون إلى التنكير بفضل العرب على الكرة الفرنسية، وما فعله الظاهرة زين الدين زيدان.

سَجِّلْ .. أنا زيدان !

اسمي زين الدين زيدان، ويلقبونني «زيزو»، وقبل ذلك «ياز». أنا أمازيغي من بلاد القبائل، ولدت وسط الفقر. جاء والدي (إسماعيل راعي الغنم) إلى فرنسا، قادماً من بلاد القبائل الصغرى، من قرية تدعى «أقمون آث سليمان» سنة 1953، عاماً قبل قيام حرب التحرير. قصد فرنسا لكسب لقمة العيش. استقرّ أولاً في ضاحية «سان سانوني» الباريسية، وفي 1962، قَرَّرَ العودة إلى الجزائر، والتمتع بنعمة الاستقلال، لكن بمجرد أن وَطِئت قدماه مارسيليا، تعرّف على والدتي «مليكة»، وقرر الزواج منها، الاستقرار نهائياً في المهجر. هكذا أراد المكتوب لوالدي، المتديّن جداً، والذي لا يعرف سوى الطاعة لما يمليه عليه القدر.

أنا الخامس من إخوتي. وُلِدْتُ يوم 23 يونيو/حزيران 1972. قضيت طفولتي في شمال مارسيليا، بحي «لاكاستيلان» الشهير، الذي يحتضن خليطاً من الأجناس، يتعايش فيه المغاربة والإسبان والأفارقة السود. في صغري، كنت أقضي ساعات طويلة في لعب كرة القدم، بالساحة المقابلة لعمارتنا. عشقت الكرة باكراً. مارست رياضة «الجيدو»، لكنها لم تأسرني، مثلما أسرتني الكرة. في سن التاسعة التحقت بأول فريق لي: «آ. آس. فوريستا». علقت شارة قائد الفريق، واكتشفت لذة التميز باكراً. في 1982، التحقت بفريق «سانت هنري» بمارسيليا دائماً، وحملت رقم عشرة لأول مرة في حياتي. وفي عام 1984، دخلت ملعب «فيلودروم» الشهير، وحضرت نهائي كأس أوروبا بين المنتخبين الفرنسي والبرتغالي، وأنا على التماس، إذ اختارني المنظمون لأجمع الكرات الضائعة، وأعيدها إلى اللاعبين. آنذاك، كان والدي، والناس من حولي يحدثونني عن ميشال بلاتيني، بينما كنت أنظر إلى اللاعب الأوروغواياني «انزو فرانشيسكولي» بعين الإعجاب، ولما رزقت بابني الأول سميته «إنزو». وكثيراً ما أتساءل بعد مرور كل هذه السنوات، عن أسباب عدم انسياقي وراء الإعجاب ببلاتيني، ربما لأنني كنت أعلم مسبقاً، أن فرنسا سوف تبقى تنظر إليّ بعين الريبة مهما قدمت لها، كنت أشعر أنني سأبقى غريباً، ابن مهاجر جزائري، وعليّ تجنب الانصهار المطلق والكامل في هذه الجمهورية التي تأخذ منا أكثر مما تعطينا. لا يذهب بكم الظن للاعتقاد أنني إنسان يهتم بالشأن السياسي. فليس من عادتي الإفصاح عن مثل هذه الأفكار. من عادتي تجنب الحديث في السياسة. خجلي يحول دون ذلك. ثم إن ماهية السعادة بالنسبة إليّ تختلف عما يعتقده الأثينيون، فأنا لست «حيوان سياسي» بالمرة، أنا رجل عادي، أظن أن سر السعادة يكمن في العائلة. العائلة بالنسبة إليّ هي كل شيء. هل تعرفون متى أشعر أنني حققت شيئاً في حياتي؟ لما يدرك أبنائي مدى الحب الذي أكِنّه لهم.

بعد الفرق الصغيرة في مارسيليا، وافق والدي أخيراً على انتقالي للعب في فريق «كان»، بشرط أن أمكث لدى إحدى العائلات المُسْتَقْبِلَة. في «كان»، شرعت في اللعب بشكل جيد، وأنا في سن الخامسة عشرة. لكن ما كان يهمني آنذاك، كان أبعد من إبهار الناس وأنا ألعب، كنت أريد أن أقول للجميع، إن «المغاربي» القادم من حي «لاكاستيلان» المشبوه، قادر على النجاح. ومن غير وعي مني، وجدتني أتحمل مسؤولية ثقيلة، وهي تقديم صورة «العربي» القادر على النجاح والتألق.

انتقلت بعدها للعب في «بوردو» (1992)، بعد أن خابت آمالي في الالتحاق بفريق مارسيليا. لقد عَبَّرَ رئيس النادي بيرنارد تابي عن رغبته في التحاقي بفريقه، لكن المدرب «ريمون غويتلس»، رأى غير ذلك. قال عني إنني لا أملك الخفّة



الكافية للعب في فريقه.

في «بوردو»، أرض «الجيرونديين» (الذين رغبوا في تأسيس جمهورية فيدرالية زمن الثورة الفرنسية)، لقبني مدرب الفريق رولاند كوربيس «زيزو». وبعدها بسنتين التحقت بفريق فرنسا الأول. شعرت أن المسؤولية الملقاة على عاتقي يجب أن تتجسد على مستوى آخر، فخلال تلك المرحلة كانت الجمهورية الفرنسية تتعثر، أو بالأحرى كنا نعتبر نحن أبناء الأقليّات والمهاجرين أنها تسير نحو الانغلاق على قيم «الرجل الأبيض»، وكنت أسمع حينها، وأنا أجلس أمام شاشة التليفزيون لفلاسفة فرنسيين يتحدثون عن الجمهورية التي تتأسس على الصفاء العرقي، والتي ترتاب من المهاجرين. كنت أشعر بالضيق، وبعدم الرضا. صحيح أنني أحمل الجنسية الفرنسية، وقضيت خدمتي العسكرية تحت العَلَم الفرنسي، وليس تحت العَلَم الجزائري (مثلما فعل أخي الأكبر فريد) إلا أن شعوراً بالرغبة للانتماء لفرنسا مغايرة، ترفض الطروحات العنصرية، كان يسكنني. لم أكن أميل للنقاشات السياسية كما أخبرتكم، لأرد على سياسي الصالونات الباريسية، لكنني بمجرد أن أنزل إلى الملعب حتى أجد نفسي مدفوعاً بتلك الرغبة الدفينة للتعبير عن طموح بني جلدتي. لم أكن ألعب مثل الفرنسيين، كنت إفريقياً يريد التحرر من ثقل نظرة «الرجل الأبيض». ورغم هنا لا أقول لكم إنني انتقمت من هذه النظرة، لما حملت كأس العالم 1998، فقط أريد أن أقول إنني أسَّست للحلم. حلم إمكانية الخروج من «الغيتو» الذي قضيت فيه طفولتي.

تعلمون أن أصحاب الياقات البيضاء، وقد استعادوا تصرفات الطاغية «كاليغولا» وجنونه، يعادون الإسلام. وأنا أعتبر نفسي مسلماً. لما أدليت بهذا التصريح لمجلة «بيسكولوجي»، وأنا في أَوْج العطاء في ريال مدريد، وكنت أتقاضى أجراً خيالياً، لم يعجبهم كلامي. هل أرادوا أن أكون مسيحياً؟ لا، فأنا مسلم. لكنني أعرف أن كلامي لم يعجب سوى ذوي الياقات البيضاء، لأن مكانتي عند عامة الناس كبيرة، فقد تمكنت عام 1999 من إزاحة «القس بيار»، الرجل الطيب من مرتبة الشخصية الأكثر تقديراً لدى الفرنسيين. هذا دليل على أن عنصرية «الرجل الأبيض»، ليست سوى خطاب سياسي يُرَوّجُ له بعض المفلسين، فالواقع مختلف، وأكثر رحمة مما قد نتصوره.

كنت أعرف أن لي خصوماً (أو أعداء؟ لا أعرف). أنا أعتبرهم مجرد خصوم، رغم أنهم يعتبرونني عدواً، وهؤلاء هم من اغتبط لما «نطحت» ماركو ماتيرازي في نهائي مونديال ألمانيا 2006. قالوا «ها هو العربي العنيف يظهر في صورته الحقيقية». بعضهم استحضر أحداث سبتمبر/أيلول 2001، وقال إن «العرب جاحدون لا يحسنون سوى ممارسة العنف، ومعاداة الغرب». هؤلاء نسوا شطحة روائي جزائري من أصول فرنسية يدعى ألبير كامو، فَضَّلَ «أمه على العدالة»، وَتَصَرَّفَ تصرفاً يتناقض مع روح الجمهورية التي أسسوا عليها وجودهم عبر التاريخ، والتي من أجلها ناضل أجدادهم، من أثينا إلى «كومونة» باريس.

هؤلاء، إذن لم يغفروا لي دفاعي عن شرف أختي التي وسمها ذلك الأبله بالعاهرة. نعم، لقد وجدت نفسي أتصرف بالفطرة، كرجل يدافع عن شرف أخته الوحيدة، مثلما دافع كامو عن أمه. طبعاً راودني إحساس بالندم بعد ذلك. وقدمت اعتذاراتي للأطفال، حتى لا تتحول النطحة لسلوك مفضل لديهم، لكن لما استمعت لتصريحات نائب مجلس الشيوخ الإيطالي، الذي قال بعد فوز المنتخب الإيطالي: «لقد هزمنا فريقاً من الزنوج، والإسلاميين والشيوعيين»، شعرت بمزيد من الغضب، بيد أنني تمالكت أعصابي، وفضلت الصمت كعادتي، وبقيت أتأمل تناقضات هذا الغرب الذي أعيش بين ظهرانيه.

هذا أنا زيدان، عرفت قمة التألق، عانقت النجاح مرات عديدة، لكن لا شيء يجعلني أشعر بالسعادة مثل الجلوس إلى جانب أمي، ورؤيتها تعجن خبز بلاد الأمازيغ، ذلك الخبز الفريد الذي لا مثيل له بالنسبة إليّ، فقط لأنه خبز أمي.

باتت كرة القدم، اللّعبة الممارسة من طرف أكثر من ثلاثمئة مليون شخص، الرياضة رقم واحد في معظم بلدان العالم. بل أصبحت مهيمنة هيمنةً كاملةً تقريباً في بعض القارات، مثل إفريقيا، وأميركا الجنوبية، وأوروبا، واحترافية هذه اللعبة، بداية من الثلاثينيات، زادت من شعبيتها سواءً أكانت على مستوى الممارسين لها، أم على مستوى المتفرجين.

رأس المال *

في الوقت الحالي، تبوّأ المال مكانةً متميزةً في عالم كرة القدم، بحيث أصبح كثيراً ما يُنظر إلى هذه الرياضة على أنها قضية (بيزنس business) أكثر من كونها مجرد لعبة رياضية! إذ سرعان ما شهدت كرة القدم، بعد ظهورها وتطوّرها في المملكة المتحدة، تناميّاً اقتصاديّاً هائلاً؛ تماماً مثل العولمة، ولم تتوقف قطعاً هيمنة الاقتصاد على كرة القدم، وواصلت صعودها، بحيث يبدو أنها تجاوزت الآن مرحلة اللاعودة.

ففي الموسم الأول مثلاً من الدوري الإنجليزي بلغ عدد المتفرجين عتبة 4.500 متفرج، كمعدل الحضور في المباراة الواحدة، ثم سرعان ما تجاوز سقف 20.000 متفرج في عام 1914، ليتجاوز المعدل في أيامنا هذه، رقم 36.000 متفرج.

ولعلّ في هذه الهيمنة الواضحة المفروضة على عالم الرياضة، والتي تمس جميع أنحاء العالم تقريباً، ما يفسّر أهمية سلطة الاقتصاد على كرة القدم، كما سنوضحه في هذا المقال.

المال في كرة القدم

في الماضي، تمثّلت المصادر الأولى والوحيدة لعائدات فرق كرة القدم، ولمدة زمنية طويلة، في وضع لوحات إشهاريّة داخل الملاعب وبيع المنتجات المستلهمة من النوادي، ولم تظهر الإعلانات الإشهارية على قمصان اللاعبين إلا في سنوات الثمانينيات، وسرعان ما حدثت الوثبة الاقتصادية الحقيقية لكرة القدم في سنوات التسعينيات، عندما بدأت حقوق البثّ التليفزيوني تحتلّ مكانة مهمة جداً في ميزانيات الأندية عبر جميع أنحاء العالم.

فعلى سبيل المثال، كانت القناة الفرنسية الخاصة كنال بلوس + Canal تدفع مبلغ 762 000 أورو، لرابطة المحترفين لكرة القدم، كحقوق بث الدوري الفرنسي الأول في عام 1985، ارتفع المبلغ ليصل إلى 25.5 مليون أورو سنة 1995، ثم 103 ملايين أورو في عام 2001، ثم 600 مليون أورو في عام 2004! هذا الارتفاع الضخم في حقوق البثّ التليفزيوني، هو الذي ساهم في الرّفع من حصة الميزانية المخصّصة للأجور، وفجّر مبالغ عمليات تحويل اللاّعبين.

تحويلات اللاعبين في السنوات الأخيرة، والأجور المرتفعة، هي التي منحت كرة القدم تلك السلطة الاقتصادية. ففي يونيو/حزيران 1990، طالب لاعب كرة القدم البلجيكي جان مارك بوسمان، بحقّه اللعب في أي دولة من دول الاتحاد الأوروبي. وقد ساهم احتجاجه، في ديسمبر/كانون الثاني 1995، في إلغاء نظام الحصص، والذي كان مقتصراً حتى ذلك الحين، على ثلاثة لاعبين أجانب للنادي الواحد. كما ساهم أيضاً، في تحقيق طفرة حقيقية في سوق التحويلات، وفي انفتاح كرة القدم الأوروبية على جميع لاعبي العالم! نذكر على سبيل المثال، ضمن أغلى عمليات تحويل اللاعبين الدوليين:

- كريستيانو رونالدو (البرتغال) من مانشستر يونايتد إلى ريال مدريد مقابل مبلغ يصل إلى: 94 مليون أورو، وحصل ذلك سنة 2009.



- كاكا (البرازيل) من ميلان إلى ريال مدريد بمقابل مبلغ : 65 مليون أورو في السنة نفسها.

- أندري شيفتشينكو (أوكرانيا) من ميلان إلى تشيلسي بمبلغ : 46 مليون أورو في سنة 2006.

هناك نوع آخر من المداخيل، حتى وإن تبدو أقل أهمية، إلاّ أنها لا تزال حاضرةً في عالم كرة القدم، ويتعلق الأمر باستئجار اسم الملعب إلى راع (سبونسور)، وقد تطوّرت هذه الممارسة، ذات الأصل الأميركي، بشكل سريع في أوروبا، نجد من بين الملاعب المعروفة:

- le reebok stadium - بولتون (إنجلترا).
- ملعب الإمارات – أرسنال (أنجلترا).
- l'AOL Arena - هامبورغ (ألمانيا).

التأثير على البلدان المستضيفة

بلغ تأثير السلطة الاقتصاديّة لكرة القدم، مداه الواسع، خاصة على مستوى المناطق التي تحضر فيها كرة القدم بقوّة، فأن يمتلك أحدهم نادياً لكرة القدم، أو أن يصبح بلد ما الجهة المنظمة لكأس وطنية أو عالمية، سيسمح بجذب الكثير من المتفرجين، وهو ما سيستفيد منه أصحاب الفنادق والمطاعم. في السياق نفسه، تعود شهرة بعض المناطق الصغيرة والنائية بنسبة كبيرة إلى كرة القدم. وهي على سبيل المثال حالة بعض المدن، مثل مدينة سوشو، والتي تعتبر بلدة فرنسية صغيرة لا يتجاوز عدد سكانها 4.500 نسمة، في حين أن ملعب كرة القدم للفريق، يمكنه استيعاب حوالي 20.000 متفرج!

على مستوى آخر، فإن تنظيم كأس العالم، سيسمح للبلد المضيف، من اغتنام فرصة التنظيم لتجديد منشآته الرياضية، وبناء الفنادق، وتحسين النقل، إلخ... بالتوازي مع استفادته من زيادة معتبرة في السياحة الدوليّة، قبل وأثناء تنظيم البطولة، وذلك بفضل التغطيّة الإعلاميّة التي تسبق الحدث. وهكذا أتاحت كرة القدم الفرصة للبعض، لزيارة بلدان، ما تيسّر لهم زيارتها لولاها، نسجّل في هذا السياق:

- زيادة بنسبة 13 ٪ في مجال السياحة، في جنوب إفريقيا، في عام 2010.

- زيادة بنسبة 10 ٪ في مجال السياحة، في ألمانيا، في عام 2006.

في نهاية المطاف، المقال لم يتناول الموضوع سوى من زاوية امتداد الكرة الشعبي، وتداعياتها الاقتصادية، ووجهها السياسي، فقد دخلت الرياضة الجماعيّة، الأشهر في العالم، في ديناميكية العولمة التي نعيشها اليوم. وهكذا نلاحظ بروز بعض الانحرافات سواء أكانت اجتماعية مثل ظاهرة الهوليغانز، أم اقتصادية مع الدّيون الضخمة العالقة بظهر بعض الأنديّة المحترفة، وحتى السياسيّة من خلال تدخّل حكومات بعض البلدان في شؤون اتحاداتها الوطنية. هذه الانحرافات، تقودنا إلى التساؤل إن كانت كرة القدم هي أيضاً تقف من وراء الخلل الذي باتت تعرفه مجتمعاتنا.

---

* عن (football et momdialisation)

ترجمة: بوداود عميّر

جمال جبران

البرازيل البعيدة جداً عن البلاد العربية تحضر في ذهن كل عربي بشكل مختلف .. تتراءى مرات في زاوية الألوان ومرات أخرى في زوايا الثراء البشري والتنوع الثقافي.

برازيل العرب

لم تحضر فكرة البرازيل عنديّ، في أول الأمر من بوابة كرة القدم. لقد جاءت في قالب السّحر والجمال.

كان هنا صيف 1986، في اليمن. وأنا أنتظر ككل العالم انطلاق مباراة فرنسا والبرازيل في سياق الدور ربع النهائي من كأس العالم، التي احتضنتها المكسيك. عيناي على الشاشة وأنا غارق في بئر من الحيرة والقلق.الاضطراب والقلق يتناسبان مع حالة المراهقة التي كنت قد بدأت وضع خطواتي الأولى في طريقها الشائك والشاق والطويل والمحكوم بالعزلة.كنت وحدي في البيت ومجبراً على مشاهدة التليفزيون وحيداً.لم أكن مستعداً لاستقبال أي لقطة بعيدة عن المتوقع، تأتي فجأة مُقتَصة عبر كاميرات تنقل لقطاتها مباشرة على الهواء ولايمكن للرقيب في تليفزيون صنعاء أن يقوم بفرض رقابة مُسْبَقَةٍ عليها. للمراهقة أحكامها وللبث المباشر أيضاً. في واحدة من مباريات الدور الأول في البطولة نفسها وكان المنتخب البرازيلي طرفاً فيها تركت الكاميرا ساحة الملعب وراحت تعبث في جغرافيا المدرجات الواسعة. استغلت تلك الكاميرا لحظة توقف المباراة وذهبت لتنقل لقطات من جانب تلك المدرجات التي يحتل معظمها جمهور برازيلي غالبيته من الإناث.

لقطات سريعة لاهثة كانت تأتينا من هناك ويقف الرقيب اليمني المسكين أمامها بلا حول ولا قوة، لقطات كأنها تقفز فجأة ولا يمكن فعل أي حجب حيالها. كان الناس في انشغالهم بمتابعة المباراة بكل شغف في حين كنت أنا أتابع مباراة أخرى تجري على المدرجات بطلاتها برازيليات يعشقن فريقهن الوطني حتى نهايات العشق ولا يمانعن في الذهاب باتجاه الجنون.

كنت أهوى فريق البرازيل طبعاً وطريقة لاعبيه الأنيقة في تمرير الكرة واختراع أشكال غير مسبوقة في اللعب، لكن لا أنكر انحيازي وقتها لتلك اللقطات التي كانت تأتي من الأمكنة التي يقيم فيها الجمهور البرازيلي الأنيق بدوره. وعندما خسر فريق السامبا بضربات الترجيح أمام الدِّيَكَة لم أحزن كثيراً على تلك الخسارة، كان حزني الأكبر قادماً من جهة خسارتي الشخصية. لقد خرج البرازيل من البطولة ولم أتمكن ثانية من رؤية تلك المشاهد الباهرة التي كانت تأتي من المدرجات.

انتهت البطولة وبقيت أسأل نفسي: هل انتهى طريق التأمل! وبدوت يائساً لبعض الوقت. كانت صنعاء فقيرة ولم تكن هناك أجهزة فضائية لاقطة مثل أيامنا هذه. تليفزيون صنعاء وقتها كان واقعاً تحت سلطة رقابة أمنية فتظهر برامجه من وراء حجاب.كأنما يُعاد غربلتها وتنقيتها من كل ما له علاقة بالجمال. كانت برامجه تأتينا وهي ترتدي حُلّة رسمية وكرافات وأحذية عسكرية مطلية بعناية. لم أكن أعلم وسط ذلك الحصار الذي كنت أعتقد بأني الوحيد المقصود به، بأن الحياة ستكون كريمة معي ولو على شكل روايات.

كان يسكن قربنا جيران من السودان الشقيق. أتوا إلى اليمن لمواصلة دراستهم الجامعية. كنت وقتها قد بلغت قدرة معقولة على فكّ مفردات الكتب الكبيرة، والروايات المترجمة التي لقيتها معهم، وكانوا كرماء معي بتمكيني من استعارتها، بل والاحتفاظ بها. كانوا من النوع الذي يقرأ ولايهوى جمع الكتب والمباهاة بها. يقرؤون فقط ويرمون بالكتب وراء ظهورهم أو يمنحوها لمن يحتاج. في وسط تلك



الكميّة من الكتب التقيت بالبرازيلي خورخي أمادو. كان اللقاء الأول مع عمل أمادو الممتع «فارس الرمال» وأبطاله الذين تشبه حياتهم حياتي الفقيرة والبائسة وقتها، قصة بيدروبالا الشاب الذي لايتورع في الانتقام من المحيط الجبّار والمتسلط على الطفولة المُغتصبة، التنوع العرقي الذي يظهر في الاختلاط المُنتج لبشرات ذات لون لا وجود له في العالم إلا هناك. كانت البرازيل بكلّها مختصرة في تلك الصفحات وتألق أمادو في وضعها في إطار يفيض بجمالياته وأناقته.

وسيكون لقاء آخر مع «غابرييلا» هذه المرّة. البرازيل في صورتها المنفتحة المتهتكة. «غابرييلا، قرنفل وقرفة» لخورخي أمادو دائماً. حينها بدأت أشعر وقد صرت على هيئة رجل وله قلب ويقع في المرض. انتهيت من الرواية وبقيت أسأل نفسي: لماذا فعلت غابرييلا بزوجها ما فعلت! عندما خانته شعرت بأني انتهيت وبقيت بلا نوم وفي سهر طويل لا حدود له. أسأل: لماذا فقط! عندما كان الرجل في الحانة ويلعب مع رفاقه ولمّا كسب جولة من اللعب أخبره أحدهم كما لو أنه ينتقم لنفسه: أنت تلعب هنا وغابرييلا هناك، في البيت وليست وحدها وتلعب. رأى الرجل نهايته كما رأيتها أنا. بدأت قصص الحب معي من جانب معنى الخيانة فيها وَكَمّ الوجع الذي تفعله في قلب العاشق ولم أُشف منها بسرعة.

وبقيت مع خورخي أمادو طويلاً. قرأته كلّه تقريباً وتوقفت مراراً عند «كانكان العوّام الذي مات مرتين». شعرت بسعادة في بداية العام 2000 عندما تم تحويل الرواية نفسها إلى فيلم مصري من بطولة محمود حميدة وإخراج أسامة فوزي، وقد كان العمل لافتاً، حاز جوائز كثيرة.

لكنّ رحلة البرازيل لم تنته هنا، كأنها بدأت للتو. جاء باولو كويليو وانتشر وتُرجمَ إلى لغات العالم. كان الوحيد الذي تَفَوَّقَ على أمادو في نسبة اللغات المُترجم إليها.نحو 49 لغة عالمية، وكان هذا مدعاة فرح لأمادو نفسه، الذي عندما سُئل ذات لقاء عن هذا الأمر أجاب مُبتهجاً: «مادام يُترجم إلى هذا العدد من اللغات فبالتأكيد أنه كاتب رائع».

قدوم كويليو إليّ والبرازيل معه كان عن طريق «فيرونيكا تقرر موتها». كمية لا قياس لها من القلق الإنساني المحاط بضغط حياة حديثة لم تعد ترحم أحداً وتُسقطه من هول أثقالها. قرأت الرواية وشاهدت الفيلم الذي خرج منها قبل سنوات قليلة. وبعدها أتت «إحدى عشرة دقيقة». ولو أن البرازيل لم تكن قلب العمل، لكنها كانت خلفية له، مدعومة بتلك التجارة التي تعبث في لحوم الكائنات الحنونة وتقوم بتحويلها إلى عُلب مُصدّرَة للاستهلاك السريع. هي واحدة من الروايات القليلة التي أجاد كويليو في تخليصها من الأفكار التي يُكثر من المرور عليها بشكل دائم لتُظهره كما لو أنه يرتدي ذات القناع في كل كتاب له. هو كاتب قدير بطبيعة الحال، لكنّ ما يعنيني هو رؤية «البرازيل» الحقيقية، التي تعرفت إليها عن طريق خورخي أمادو، وهو وحده مَنْ منحني تلك الصورة الفعلية لتلك الروح التي يحملها أولئك الناس الذين يُعبّرون عن أحاسيسهم على رمال القرى ولا يأبهون لأحد.

البرازيل ليست ملعباً لكرة القدم فقط، بل هي أيضاً سحر وعالم يأتينا على شكل كُتب.



إيزابيللا كاميرا

التشجيع الكروي

كما نعلم جميعاً أصبحت لعبة كرة القدم بِصِبْغَة أَقلّ كروية وأكثر تجارية، بمعنى أنها أصبحت «بيزنس» ضخماً. ينتقل فيه اللاعبون من فريق إلى آخر، كما ينتقل جيش من المرتزقة، يمضون لمن يدفع لهم أكثر، ولا يراعون خيبات الأمل الكبرى التي يسببونها لكثير من مشجعي كرة القدم الذين يودون لو يحتفظون بلاعب معين يعتبرونه بطلاً دائماً لهم. إذا كان هذا هو المنطق الطبيعي لكرة القدم فأنا لا أحبها، كما لا أحب الانجراف العنيف الذي اكتسبته هذه الرياضة في ملاعبنا. أنا لست خبيرة في كرة القدم، وإنما مجرد مشجعة متواضعة لفريق مدينتي «روما». نحن في روما لدينا شيء فريد من نوعه، وأنا واثقة من أنه سوف يظل كذلك لسنوات عديدة. لدينا لاعب شهير، واحد من أعظم اللاعبين الإيطاليين، هو فرانشيسكو توتي، والذي يلعب، منذ أن بدأ حياته المهنيّة كلاعب كرة القدم، لنفس الفريق، فريق مسقط رأسه. وهو صبي (على الرغم من أنه الآن لم يعد ذلك الصبي الصغير) من ضواحي روما، يتحدث بلهجة رومانية براقة لطيفة لعوب، يبدو وكأنه نموذج نمطي للشاب الإيطالي المرح خالي الذهن. الشيء غير العادي هو أنه، خلافاً للاعبين كبار آخرين، قال إنه لن يذهب بعيداً عن فريقه «روما»، حيث أصبح «الكابتن» منذ سنوات عديدة. لقد نجح في التوفيق ما بين مهنته وعشقه لكرة القدم في فريق مدينته.

وأهل روما بصفة عامة يحبون هذا الصبي الذي شاهدوه ينمو ويكبر ويترعرع منذ أن بدأ يلعب مع الفريق. لقد أصبح «توتي» الآن في الثامنة والثلاثين من عمره، أي أنه قد أدركه الكِبَرُ، ورغم ذلك لا يزال يتحفنا بأهدافه الاستعراضية. يعشقه أهل روما ويطلقون عليه «الطفل الكبير»، بسبب وجهه الناصع المبتسم، كأنه طفل أبدي. أنا أيضاً أحبه، لسبب إضافي وهو التزامه الاجتماعي باعتباره سفيراً لليونيسيف. قبل سنوات، طلبت ابنتي مني أن أشتري لها راية لفريقها المفضل، روما، لأنه كان في تلك الأيام كان يلعب في بطولة إيطاليا، ولأول مرة منذ 18 عاماً كان على وشك الفوز بها. لم يكن بودي على الإطلاق شراء ذلك العلم، لأنني لم أكن أفهم ماذا يمكن أن يعني التشجيع الرياضي، ولأنني أيضاً كنت أحس بالخجل لو رآني أحد في الشارع أحمل هذا العلم الضخم الأحمر والأصفر، والذي فشلت في طَيِّه، وكان لابد أن أحمله بعصاه الطويلة كأنني في مسيرة عسكرية. بدا لي ذلك مما يليق بي. ولكن حدث بعد ذلك شيء غريب: كانت المواكب تمر بالشارع والناس ترفع من النوافذ الأعلام التي حاولت عبثاً أن أخفيها وكانوا يطلقون نفير السيارات عالياً: كانوا جميعاً يحتفلون بفوز فريقهم القادم، وكان ذلك عام 2001. وعندما رآني بعض الناس وأنا أحمل العلم تحت إبطي محاولة إخفاءه، كانوا يشيرون لي بالتحية وبعلامة الفرح. وبدأ نفير السيارات يزداد ارتفاعاً. وددت أن أشرح لهؤلاء الناس أنني لا علاقة لي بهذا وأن العلم ليس علمي، وإنما اشتريته لابنتي. ولكن، فجأة، تغير عندي شيء ما، وأحسست بنفسي مشدودة لهذا الحماس الشعبي الجارف. فروما هي في نهاية الأمر مدينتي، حيث أعيش الآن منذ سنوات عديدة، فعلى الرغم من أنني لم أولد بها، إلا أنني أشعر بالانتماء إلى هذه المدينة وشعبها. وانتباتني فورة من الشجاعة، وراحت يداي ترفرفان بكل قوة يمتلكها جسدي بعلم الفريق، «فريقي». وهكذا، ودون أن أدري، أصبحت مشجعة كروية. في نهاية الأمر من الممكن التوفيق بين شيئين، وبين شتى العواطف، بما في ذلك حب كرة القدم. وعندها فقط أدركت أن ما هو ضار حقاً ليس عدم إظهار الانتماء الكروي، وإنما الانغلاق على الذات والتفكير بِخُيَلَاء بأن عالمك الخاص هو عالم مختلف، إن لم يكن متفوقاً، على العالم الكروي. كنت مخطئة، وفهمت هذا لحسن الحظ.

عَيْن على بلاد السامبا

سالم ناصر

باسكال بونيفاس، الباحث والمتابع للشّأن الكروي، مؤلف كتاب: «كرة القدم والعولمة» يقدّم قراءة في رهانات كأس العالم 2014، ورأيه في المخاضات التي ترافق الحدث الرياضي الأكثر مشاهدة هذا العام.

«سواء نُظّم المونديال في البرازيل أم في أي بلد آخر فهو لا ينفصل عن رهانات سياسيّة واجتماعيّة وثقافيّة أيضاً» يقول المتحدث نفسه. «ولكن رهانات البرازيل هذا العام تزداد، خصوصاً أن البلد سيشهد الخريف المقبل انتخابات رئاسية، ستلعب فيها ظروف تنظيم الكأس دوراً محدداً، كما سيشهد بعد سنتين تنظيم حدث لا يقل أهمية عن المونديال هو الألعاب الأولمبية» يضيف. ويعتقد صاحب «الرياضة والجيوسياسة» (2013) أن البرازيل، التي تسجل منذ سنوات مؤشرات تطور اقتصادي مهم، وتحقيق تقدم ملحوظ، ستضطر لبذل جهد مضاعف لتقديم صورة بلد متقدم أمام العالم، وستسعى لتجاوز صورة الاحتجاجات والاعتصامات الاجتماعية التي برزت، في الفترة الأخيرة، تنديداً بتنظيم المونديال، وصرف الحكومة لميزانية عالية، في وقت يعرف فيه البلد بطالة وتفاوتاً اجتماعياً. وعرفت البرازيل، بداية من منتصف السنة الماضية، ما اصطلح على تسميته «انتفاضة الخل»(نسبة لاستعانة المتظاهرين بقماش مبلّل بالخل لتفادي تأثيرات القنابل المسيلة للدموع) احتجاجاً



على ارتفاع تسعيرات النقل في بعض المدن الكبرى، ثم توسعت احتجاجاً على ارتفاع ميزانية مصروفات المونديال، حيث تشير تقارير صحافية إلى أن الحكومة رصدت في مرحلة أولية ميزانية تقدر بحوالي 7 مليارات دولار، لتقارب لاحقاً 17 مليار دولار (مع العلم أن مونديال 1998 لم يكلف أكثر من 1 مليار دولار). أكد باسكال بونيفاس أن تنظيم الحدث الكروي العالمي ستكون له نتائج إيجابية على اقتصاد البلد إجمالاً. وعن الحساسيات السياسية التي من شأنها أن ترافق المونديال فقد أكد المتحدث نفسه أنها ضمرت، وصارت غير بارزة على السطح، والتنافس الكروي والانتصار هما المحددان الأساسيان والمسعى الأهم الذي تتوق إليه المنتخبات المشاركة، وإن خلت دورة البرازيل من بوادر تصادمات سياسية وأيديولوجية، فلربما الدورة المقبلة، المنتظرة عام 2018 في روسيا ستعيد بعث الصراعات السوفياتية- الأميركية القادمة، وتعيد إلى الأذهان سنوات الحرب الباردة، بسبب تبعات الثورة الأوكرانية، وهي فرضية ينفيها المتحدث قائلًا: «الأزمة ألأوكرانية أثرت، في الوقت الحالي، على العلاقات الدبلوماسية الروسية – الغربية. ولكن بعد أربع سنوات من الآن، وتنظيم البطولة في روسيا ستكون الخلافات قد زالت تدريجياً، وربما ستكون القضية قد حُلّت بشكل لن يؤثر على سير المونديال». الكاتب باسكال بونيفاس يعبّر عن كرة القدم بمصطلح «الإمبراطورية»، امبراطورية اكتسحت العالم، وشغلت بال الملايير من سكان المعمورة. ورغم ما قد يميز مباريات الكرة إجمالاً، والمونديال خصوصاً من حسابات تخرج عن إطار الرياضة فهو يعتقد أن الكرة من شأنها تعزيز الشعور بالهوية الوطنية، فكل مباراة كرة قدم مهمة وحاسمة هي مناسبة لتجديد مشاعر الانتماء والحسّ الوطني. في الختام، عبّر باسكال بونيفاس عن تفاؤله بسير حسن لمونديال البرازيل، متيقناً من قدرة الجهات المنظمة على تجاوز حالة الاحتقان والاحتجاجات الشعبية التي عرفها البلد في الأشهر الماضية. وهي احتجاجات قد تتجدد، بشكل محدود، مع أيّام شهر البطولة نفسها.

في مئوية الحرب العالمية الأولى (1914 - 1918) زارت «الدوحة» سراييفو، التقت بعض أهاليها واستعادت معهم وقائع ماضية وهموماً راهنة..

سراييفو: سعيد خطيبي

سراييفو ..
مئة عام بعد الحرب

دخول عاصمة البوسنة والهرسك يشبه دخول مدينة عاصيّة، ومتوحّدة في آن. كل شيء فيها يبعث على حنين إلى أمكنة سابقة، عرفناها وعشنا فيها. وأول قبلة توجّب عليّ السؤال عنها هي «باشتارجيا»، وسط البلد الصاخب، حيث كنت قد حجزت في فندق صغير هناك.. تهت في شوارع جانبية، ونصحني أحد المارة بتتبع مسار نهر ميلجاكا، الذي يقطع المدينة نصفين، من شرقها إلى غربها، فهو هويّة سراييفو الهيدروليكية، وبطاقتها التاريخية، فعلى ضفته وقعت حادثة الاغتيال الشهيرة صيف 1914، التي راح ضحيتها أرشيدوق النمسا وولي



عهدها فرانسوا فرديناند، وزوجته دوقة هونينبارغ، في حادثة مَهّدَتْ لاندلاع الحرب العالمية الأولى، نفذها الشاب البوسني جافريلو برانسيب (لم يكن حينها يتجاوز العشرين سنة)، عضو تنظيم قومي وانفصالي كان يُسَمَّى «البوسنة الفتاة». كان التاريخ يهمهم على ضفتي النهر وأنا أعبر ناظراً إلى الإشارات وباحثاً عن دليل يقودوني صوب وجهتي. وبعد بضع دقائق من الزحمة الخفيفة وجدتني في باشتارجيا، أدخلها من جهة «ساحة النبع»، أو ساحة الحمام، كما يسميها البعض، حيث تتجمع أسراب الحمام يومياً لالتقاط فتات، ويلتقط معها المارة صوراً، وأصعد تجاه هضبة مقابلة، بحثاً عن فندق صغير نسيت أن أرسم خريطة الوصول إليها، كما أفعل عادة مع الوجهات التي أزورها لأول مرة. «في البوسنة، لا تنظر كثيراً إلى الخرائط، اسأل الناس إن أردت التوجه إلى مكان ما» أخبرني صديق تونسي. توقفت أمام فندق على الطريق، دخلت، وسألت فتاة ثخينة نوعاً ما، ذات شعر أحمر قانٍ، تتحدث الإنجليزية بطلاقة عن فندق اسمه «طلال». حدّقت فيّ قليلاً ثم قالت إنها لم تسمع عنه قبلاً، رغم أن الفندق، وبعدما وصلت إليه بسؤال المارّة، لم يكن يبعد عن فندقها بأكثر من 300 متر. ربما هي لم ترد من باب عدم خدمة المنافس، وأنها اغتاظت من فقد زبون لصالح فندق صغير بالكاد مرئي، يشبه المرقد. في غرفة فندق طلال لم يكن شيء يوحي بأننا في فندق: أثاث عادي، من النوع الرخيص، ونافذة واسعة تُطلُّ على شارع سكني ضيّق، ولا خدمات أخرى تُعْرَضُ عدا النوم وفطور الصباح، المكون أساساً من قهوة وحليب وكأس عصير وحبتي بيض مسلوق. لم أتأسف كثيراً، فقد اخترت الفندق نفسه بحساب ميزانية السفر، وكنت مضطراً للاقتصاد قدر المستطاع.

وضعت أغراضي سريعاً ونزلت لبهو الاستقبال أسأل الموظفة



مسجد غازي خسرو بيك

الشابة، ممشوقة القوام، عن أقرب مكتب صرافة، ودونما تعيين وتحديد أخبرتني أن مكاتب الصرافة في باشتارجيا، يعني باشتارجيا وكفى! وهناك عليّ أن أبحث وأسأل مجدداً.. لم يكن الأمر صعباً، فوسط المدينة يعرف إقبالاً سياحياً من الأجانب، ومكاتب الصرافة منتشرة في كل زاوية، والماركا البوسنية تعاني عدم استقرار. فمقابل مئة أورو كان يمكنني قضاء ثلاثة أيام بشكل جيد، مع دفع كل ضروريات الإقامة والمأكل والمشرب.

في باشتارجيا شممت روائح قصبة الجزائر العاصمة، فالمنطقتان تعودان إلى الحقبة العثمانية، وكلتاهما بُني على هضبة، تنتهي الأولى في نهر والثانية في بحر. باشتارجيا تعني باللغة التركية شارع التجارة، وهي إلى اليوم شارع نشط بالمحلات والمطاعم والمقاهي، فهي قلب سراييفو المستيقظ ليلاً ونهاراً، يكاد لا يغمض عينيه. ويعود فضل بناء وشهرة الحيّ لباي المدينة غازي خسرو بيك (1480 - 1541)، الّذي حكم المدينة سبع عشرة سنة كاملة، عصر سليمان القانوني، وكان له تأثير في الداخل وعلى الإقليم الأوروبي. فهو باني مسجداً عظيماً يحمل اسمه، يعتبر من أجمل مساجد سراييفو ومنطقة البلقان إجمالاً، ويحظى، مع مقامه، بزيارات المريدين والسيّاح، من مسلمين وغير مسلمين.

بعد تغيير بعض وريقات الأورو، توجهت إلى أول مطعم صادفني. جلست ودونما تفكير طلبت طلبت «تشافابتشيشي»، طبق محلي شهير، يحضر باللّحم، وبطريقة تقليدية، ويحشى عادة في خبز محلي يسمى: ليبنيا، ويسميه بعض آخر لوبون، ويستحب أن يكون مرفقاً بقطع صغيرة من البصل والبهارات، وأحياناً بالجبن،

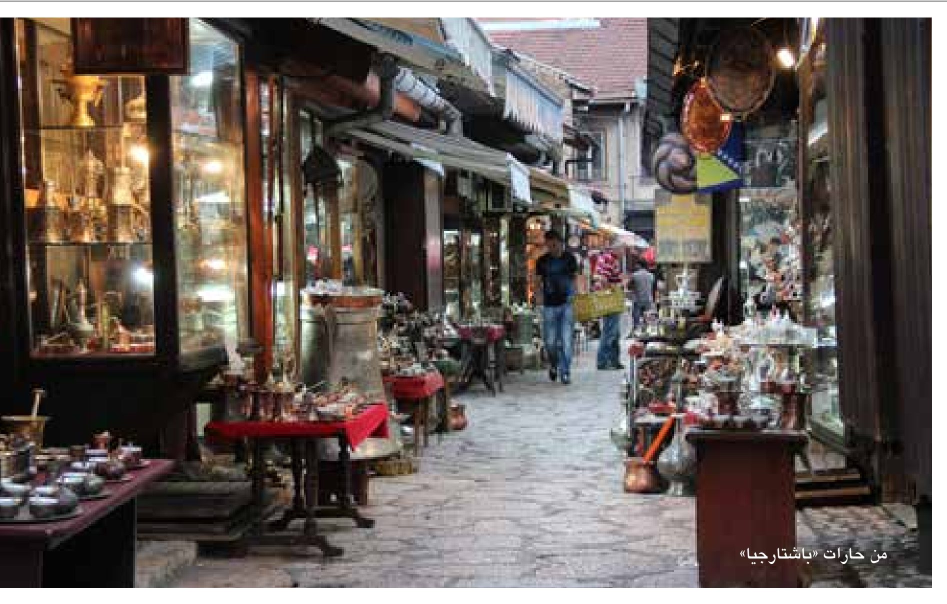

ساحة «النبع» أو ساحة «الحمام»

وتشافابتشيشي تكاد تكون الوجبة السريعة اليومية في البوسنة، هي نظير الكرنتيكا في الجزائر، أو اللبلابي في تونس، أكلة شعبية وعنوان هوية المطبخ البلقاني عموماً. تحكي بعض المصادر التاريخية أن الأكلة نفسها ظهرت سنوات الحكم العثماني، وتطورت لاحقاً على يد الصرب، ثم تَرسّخت في موائد سكان سراييفو، قبل أن تنتقل لاحقاً، بفضل حركة المغتربين، نحو أوروبا الغربية، وتصير متاحة خصوصاً في مطاعم ألمانيا والنمسا. بعد الأكل، لا بديل عن قهوة تُركيّة، وتأمل حركة المارة، ذهاباً وإياباً وركضاً أحياناً، وسماع تردد أصوات وكلمات بلغة أجنبية، بشكل يضع الغريب في قلب المشهد، ويهيئه نفسياً لفتح بوابة الغامض والعجائبي في المدينة.

لما قمت من مكاني، ودفعت الحساب، كانت المدينة تتزيّن بليلها.. قررت أن أتمشى قليلاً، بلا هدف، أن أتسكع، إلى حيث يمكن لرجليّ أن تحملاني. دخلت الحارات ذات الأرصفة الحجرية، وتلمست جدران البنايات القديمة، وشممت رائحتها العتيقة، واستحضرت شيئاً من الذاكرة المثقوبة، من أحياء قسنطينة وعنابة. ففي سراييفو تمحى المسافات وتتقارب تفاصيل الحياة وتتقاطع فيما بينها. الحياة هناك، رغم ما يُرافقها من صَخَبٍ هادئ وقلق، تُشْعِرُ المقيم فيها بثقة في النفس واعتزاز بالماضي. فهي ليست متوحشة في مظهرها كما هو الحال في زغرب الشقيقة، ولا متربصة بزوارها مثل باريس القريبة/ البعيدة، بل هي خاشعة وصادقة في حبها وكرهها إنْ وُجِدَ. مرنة في تواصلها وغيورة على أبنائها أكثر من غيرتها على نفسها. سراييفو تحيا على ذكرى أسماء مَنْ مَرّ بها، وكرونولوجيا العبث الإنساني الذي عاشته وما تزال تعيشه إلى اليوم. هي نقطة الفصل بين الدهشة والارتباك.

* * *

في صباح اليوم الموالي، خرجت من الفندق حوالي الثامنة صباحاً. متلهفاً للتيه في المدينة. كان المطر قد غسل ليلاً وجه سراييفو، وأول صورة واجهتني قبالة «طلال»، وخلف سور صغير متهاوٍ، حوالي عشرة قبور مصطفة خلف بعضها البعض. قبور مسلمين بشواهد بيضاء، كُتِبَ عليها اسم الجلالة بالأخضر.. قبور ورائحة موت وسط حي سكني وأمام فندق سياحي! والمفاجأة حَلّتْ سريعاً محل الفضول، لكنها ستندثر تدريجياً لما سندرك، لاحقاً، بأن القبور والمقابر الجماعية إنما هي جزء ثابت من المنظر العام للمدينة، ومعلم لا ينفصل عن غيره من معالم أخرى. في عاصمة البوسنة والهرسك الموت والحياة يتجاوران، يتحاوران ويتصالحان في كل لحظة. الموت يعانق الحياة والناس تواصل حياتها دونما مبالاة أو على الأقل دون رثاء أو تجديد للأحزان. وسط حديقة عامة، أمام مقر بنك البوسنة الدولي، على طرف نهج الماريشال تيتو (أو الماريشال تيتا بالبوسنية)، مقبرة تضم جثامين الضحايا من الشباب اليافع ومئات الأطفال، كتبت أسماؤهم على ألواح، تخليداً لذكراهم. وليس بعيداً عنها مسجد علي باشا، حيث يصادفنا على مدخله مربع قبور الشهداء (غالبيتهم سقط في فترة حصار سراييفو) يخبرنا رجب، وهو نادل في مقهى شعبي. حصار سراييفو يُعَدُ، لحد الساعة، أطول وأقسى حصار عسكري عرفه تاريخ الإنسانية الحديث، استمر حوالي أربع سنوات، دونما انقطاع (من 4 إبريل/ نيسان 1992 إلى 29 فبراير/شباط 1996)، حيث وجدت المدينة نفسها، بعد إعلانها الانفصال عن يوغسلافيا، تحت رحمة العسكر الصربي. بحسب بعض التقديرات الرسمية، تجاوز عدد ضحايا الحصار العشرة آلاف ضحية، في فترة كانت فيها سراييفو تتعرض يومياً لمئات القذائف التي استهدفت مقرات مؤسسات حكومية وأخرى مدنية، وانتهى ذلك بتدمير شبه كلي للقطاعات الحيوية في المدينة. «الناس كانوا يدفنون ضحاياهم في أقرب مكان إليهم. لا يجازفون



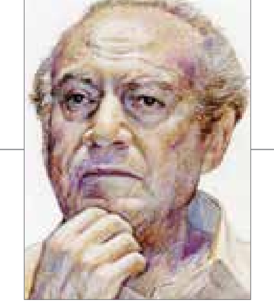
من حارات «باشتارجيا»

بالابتعاد، خوفاً من رصاصات العدو» يضيف رجب. وبقيت جثامين الضحايا في مكانها ولم تنقل بعد الحرب إلى مكان آخر، وهكذا صارت سراييفو، مقبرة جماعية مفتوحة على العالم. ورغم سوداوية الصورة في رمزيتها، لكن الزائر لا يستشعر رهبة مثل تلك التي تسري في الجسد في زيارة مقابر أخرى. كانت الشواهد تصطف في منظر، من كثرة تكراره، في المنطقة الواحدة، صار مشهداً عادياً. فالصخب اليومي وخلوة الميت يتلاصقان جنب بعضهما البعض، في مدينة تعتبر نفسها كوسمبوليتية، فبين مسجد غازي خسرو بيك وكاتدرائية قلب المسيح مسافة بضعة أمتار، لا أكثر. وبالقرب منهما متحف يهود البوسنة، وهو متحف صغير يضم خصوصاً مخطوطات وصوراً قديمة تؤرخ للوجود اليهودي في المنطقة. ثلاث ديانات سماوية تجتمع تحت سماء مدينة واحدة، في سلام ظاهري وتشنج داخلي. في الشارع، في الحارات والطرقات الرئيسية، لا يكاد يظهر الاختلاف العرقي أو العقائدي، والنقطة المشتركة الأكبر التي تجمع الشباب والكهول والنساء والرجال هي علامات الحرب الأخيرة، التي يصعب إخفاؤها على العَيَان. المدينة مسكونة بفظاعة ماضيها القريب؛ تنام وتصحو على كوابيس فاجعة التسعينيات، وتتطهر من خوفها بالدعاء في المساجد التي يصادفها الزائر في كل حي تقريباً. ففي زيارة إلى مسجد سلطان فاتحوف(أو الشيخ المغاربي)، وقت صلاة الظهر، واجهنا التاريخ بكل عراقته. المسجد بني أيام الباي عيسى، أول حاكم لسراييفو، منتصف القرن الخامس عشر ميلادي، ليدمر بسبب حريق، ويعاد بناؤه عام 1766، وهو مسجد يتكوّن من قاعة صلاة واحدة، بشكل مستطيل، وقبة ومنارة، أسقطت أيام الحرب عام 1992، وأعيد بناؤها عام 2000، والصلاة فيه تجمع الرجال وخلفهم نساء، دونما عازل ولا حجاب، يدخلون من باب واحد، ويشتركون في رف الأحذية، في حالة من التنظيم الخلّاق، دونما تجاوزات أو إشكالات، فحالة التكافل والتسامح التي خلفتها سنوات الحرب تجذرت بعمق في المجتمع البوسني الحالي، الجميع عايش دراما مشتركة، والجميع يتفهم محنة الآخر وألمه، وهو أمر عزّز ويعزّز التواصل الاجتماعي بين مسلمي البلد الواحد.

* * *

خلف أسوار وسط المدينة تبدأ معالم وجه آخر من سراييفو. حياة بسيطة، فقيرة، صعبة، تعتمد على الزاد القليل للاستمرار في الوجود. فخلف الوجه السياحي المنمق للمركز، يغرق الهامش في تناقضات معيشية عميقة، فمتوسط دخل الفرد لا يتجاوز ثلاثمئة أورو، وفرص الشغل والتفكير في تأسيس حياة مستقلة مستقرة للشباب هي طموحات غير متوافرة، وإمكانيات التغيير ليست متاحة، هكذا تغطي سراييفو خجلها من حاجتها بصور سياحية لامعة، تأسر زوارها القادمين من بعيد، والذين لا يعرفون عنها الكثير. في الظل، تتسع أحياء غير مهيأة، وطرقات غير معبّدة، وأعين تترقب غداً أفضل طال وصوله. حياة مضطربة تحكمها الاحتمالات أكثر من اليقينيات، يسودها الانتظار وعبثية الرجاء، تزداد فيها، عاماً بعد الآخر، الطبقات الاجتماعية السفلى حرماناً، مقابل تواصل حصول أصحاب العلاقات والمصالح على امتيازات قصوى. وضع لا يختلف عن الواقع العربي، فأحياناً كثيرة تبدو البوسنة الأوروبية جغرافياً قطعة عربية بامتياز، بفوضاها وضبابية الطموح فيها، تقاوم رمادية الحال بالحلم وباستحضار مقاطع مفصولة من ماض بعيد جداً، حيث كانت تعتبر جنة العثمانيين الخلفية، وموطناً شفافاً ومتسامحاً لليهود الفارين من الأندلس. تواسي خيبتها الحاضرة بزراعة الأمنيات والإكثار من الدعوات بنهاية عصر القحط وعودة المُخلِّص، الذي سينفض عنها غبار اللاطمأنينة، ويحرّرها من عقدة الدونية التي تؤرقها من زمان.

في سراييفو يشعر الزائر بسكينة ورغبة في التأمل العميق. هي مدينة تشبهنا وتشبه مدننا العربية إلى حد التماهي، كسولة مثل بعض مدننا، ظريفة وفقيرة وفخورة بنفسها. بحاراتها ونسائها ومقاهيها، تلفها روائح قويّة ما تزال تدغدغ أنفي، هي سراييفو التي تغازل زائرها من لحظة المقابلة الأولى، تميل إليه وتغريه بما استطاعت إليه سبيلاً كي يظل فيها ولا يتركها، وإن غادرها فإنما يغادرها بنية العودة إليها مجدّداً. كل الحكايات تنصهر في يومياتها، ومنطقة البلقان لا يمكن لها أن تكون بعراقة تاريخ وصلابة حاضر بدون مدينة باسمة مثلها.



د. محمد عبد المطلب

الحوار السماوي (مع الملائكة)

البدء يقتضي تحديد مفهوم (الحوار) والفرق بينه وبين (الجدل)، يقول المعجم: (المحاورة): التحاور والمجاوبة، وتَحاورَ القومُ: تراجعوا الكلامَ بينهم، أي أن الحوار في حاجة إلى تعدُّد الشخوص، ثم حضور مسألة يتم التحاور حولها للوصول إلى اتفاق، أو ما يشبه الاتفاق.

أما (الجدل): فهو اللدد في الخصومة، و(جادلته) خاصمته، وقد يأتي الجدل بمعنى: المناظرة والمخاصمة، نصل من هنا إلى أن المرجعية المعجمية للحوار يمكن تشبيهها بشخصين، أو أشخاص يسيرون في طرق متعددة، وقد ينتهي بهم المسير إلى التلاقي في مكان واحد يجمع بينهم، بينما (الجدل) أشبه ما يكون بشخصين يسيران على قضيبين متوازيين لا يلتقيان بحال من الأحوال، وربما لهذا آثرنا مصطلح (الحوار) علامة على ما نعرض له في هذه الدراسة عن (الحوارات القرآنية) التي حكاها الكتاب الكريم بين الذات الإلهية والملائكة أولاً، ثم المرسلين والأنبياء ثانياً.

وسوف نبدأ هذا الحوار بالحوار بين الذات الإلهية والملائكة، وهو ما يستدعي أن نحدد السلطة في كل منهما، أما السلطة الإلهية إذا أرادت شيئاً: «فإنما تقول له كن فيكون»، أما الملائكة فهم الذين: «لا يعصون الله ما أمرهم ويفعلون ما يؤمرون» (التحريم 6)، وطبيعة السلطتين هي التي تحكم هذا الحوار، ومن ثَمَّ لم يكن حوار الملائكة مع الله نوعاً من الاعتراض، وإنما الذي أراه أحد احتمالين، الأول: أن الملائكة كانوا يسألون ويستفسرون، والآخر: أن هذا الحوار بمثابة درس للبشر ليتعلموا منه كيفية التعامل مع السلطة الأعلى في كل مستوياتها.

إن هذا الحوار الذي دار بين السلطة الإلهية المطلقة، وبين الملائكة الخاضعين لهذه السلطة خضوعاً مطلقاً، لم يمنع الملائكة من إبداء رأيهم عندما جاءهم من الله خبر جديد: «وإذ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة قالوا أتجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح بحمدك ونقدس لك قال إني أعلم ما لا تعلمون» (البقرة 30).

ومن هذا الحوار يتبين أن الملائكة كان عندهم معرفة سابقة بالطبيعة البشرية المخلوقة من: «صلصال من حمأ مسنون» (الحجر 26)، والمقصود بـ (الخليفة) آدم عليه السلام ومن بعده ذريته البشرية التي يخلف بعضهم بعضاً، وقد ردت الذات الإلهية على الملائكة رداً قاطعاً وحاسماً: «إني أعلم ما لا تعلمون» من المصلحة في خلق البشر، وإرسال الرسل والأنبياء، وتمييز الصالحين والصديقين والعلماء والعاملين بعلمهم، وغيرهم ممن لا تنطبق عليهم هذه الصفات، فالمصلحة تعلو على المفسدة التي أشارت إليها الملائكة.

ثم يتتابع الحوار كاشفاً عن حكمة خلق آدم وأفضليته في علمه بأمور تيسّر له الحياة الأرضية بعد خروجه من الجنة، وهي أمور لا تعلمها الملائكة: «وعَلَّم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبئوني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين» (البقرة 31)، والمقصود هنا أسماء المخلوقات من بشر وحيوان ونبات وجماد، وكان رد الملائكة: هو جهلهم بهذه الأسماء: «قالوا سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم» (البقرة 32)، فلما ثبت عجزهم، أمر الله آدم أن يعلمهم بهذه الأسماء: «قال يا آدم أنبئهم بأسمائهم فلما أنبأهم بأسمائهم قال ألم أقل لكم إني أعلم غيب السماوات والأرض وأعلم ما كنتم تبدون وما كنتم تكتمون» (البقرة 33)، وهنا يكون الحوار السماوي مع الملائكة قد بلغ منتهاه، وثبتت أفضلية آدم في علمه بالأسماء والمسميات التي تجهلها الملائكة.

وبعد إلزام الملائكة بالحجة والبرهان جاء الأمر الإلهي لهم بالسجود لآدم: «وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين» (البقرة 34)، وأمر السجود كان زيادة تكريم لآدم، أي أن السجود سجود تعظيم وإكبار، لا سجود عبادة.

ولا شك أن سؤالاً يفرض نفسه في هذا السياق: هل كان إبليس من الملائكة وعصى أمر الله، أم أنه كان من الجن استناداً إلى قوله تعالى: «وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس كان من الجن ففسق عن أمر ربه» (الكهف 50)؟، وعلى هذا أو ذاك فإن الحوار يأخذ مساراً جديداً بين الذات الإلهية وإبليس.



عبد السلام بنعبد العالي

المنوَّعات والأخبار

ما الذي يجعل حادثة من الحوادث، ولتكن حادثة اغتيال على سبيل المثال، تُصنّف على أنها من المنوَّعات وليست من الأخبار؟ قد يقال إن الأمر في غاية البساطة، فإذا كان الاغتيال سياسياً فإننا أمام خبر، وإن لم يكن كذلك فهو ضمن المنوَّعات. واضح أن هذا الجواب لن يكون مقنعاً إلا لمن يعرف حدود السياسة، ويدرك بالضبط أين يتوقف مفعولها.

هل نقول إذن إن نسبة الأخبار إلى المنوعات كنسبة الكليّ إلى الجزئيّ، أو كنسبة ما يُصنَّف ضمن خانات معروفة إلى ما لا يدخل في أيّ تصنيف؟

إلا أننا لا نستطيع أن ننكر، على رغم ذلك، أن المنوعات تتمخض هي كذلك عن تصنيفات، فهي دائماً وليدة انتقاء. إنها، من بين ما لانهاية له من الحوادث، ما يبدو أكثر إثارة وأقدر على مخاطبة القلوب ودغدغة العواطف، وإثارة المشاعر، وإذكاء حدة الفضول.

محاولة لإيجاد جواب مقنع، يحل محل هذه الأجوبة التي تفترض تصنيفات جاهزة، يعود بنا بيير بورديو إلى مفعول كل من الطرفين على المتلقي، فيرى أن المتنوعات Les faits divers هي التي تجعلنا نلهو «فننهل عن المقاصد» Qui fait diversion ونخرج عن المعتاد، فنبتعد عن هموم السياسة، وننشغل عن علائق السلطة.

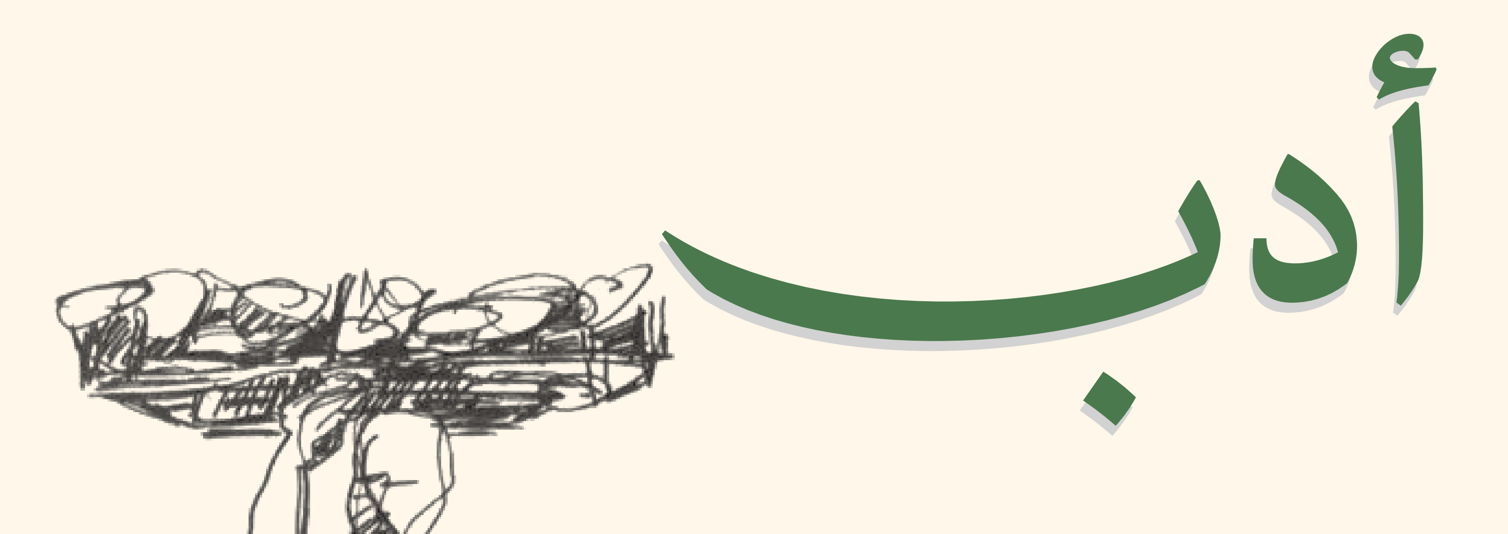
من هذا المنظور الوظيفي ذاته يرى آخرون أن المتنوعات هي أحداث تُنتقى لكونها فريدة من نوعها، ولأنها «تخرج عن المعتاد». المنوعة حادثة ليست ككل الحوادث. صحيح أنها قد لا تتمخض عن نتائج ولا تشرط ما بعدها، إلا أن لها ما يميّزها في حدّ ذاتها ويخرجها عن المألوف، فهي تحظى بالعناية لفرادتها، وليس لدخولها في مسلسل علل ومعلولات.

غير أن هناك من يذهب إلى أن المنوعة، حتى وإن لم تكن تبدو مصدر أحداث تترتب عنها، فإنها تظل علامة وعرضاً من الأعراض التي تسمح لنا بأن نشخص حالة المجتمع، ومن هذه الناحية فهي نوع من الإخبار، ليس عن الأحداث الجارية فحسب، بل عن «واقع الحال».

يعتقد رولان بارث أن كل هذه المحاولات التي تسعى لأن تميز المنوعة عن الخبر من خلال رؤية تقف عند خصائص الحادث في حد ذاته، قد لا تؤدي إلى نتيجة مقنعة، ولا تفسر الانتشار الكبير لما أصبح يسمى صحافة المتنوعات. لذا فهو يرى أن علينا ألا نولي اهتمامنا للحادث، وإنما للكيفية التي نتحدث بها عنه، والصيغة التي نرويه بها. لذا فهو يميز الخبر عن المنوعة بكون الخبر يجد تفسيره خارجاً عنه، في ما تقدَّمه وما سيتلوه. يكون الحادث موضع إخبار إن كان يحيل إلى وضعية خارجه هي التي تعطيه تفسيره. إنه لا يكون خبراً إلا نسبة لمعرفة سياسية سابقة.

إلا أننا لو تساءلنا عند من تتوافر هذه المعرفة السياسية السابقة؟ فقد يقال لنا عند مهنيي الصحافة، فهم الذين يسهرون، ليس على نقل الأخبار فحسب، وإنما أيضاً على تصنيفها وانتقائها، والتمييز فيها بين الأخبار وبين مجرد «المنوعات»، إلى حد أن منهم من يفصل فصلاً «مكانياً» الأخبار عن المتنوعات، فيخصص جرائد أو صفحات لهذه وأخرى لتلك.

ربما كان هذا النوع من الجواب مقنعاً حتى وقت قريب. أما اليوم فإن تدخّل المواقع الاجتماعية أصبح قادراً على أن يجعل بعض المتنوعات ترقى إلى مستوى الخبر، بل إنها قد تطغى على الأخبار فتحجبها وتحتل مكانها.



أدب

نصوص 97

حوار 64





بسّام الطيّارة :

«ألف ليلة وليلة» في اليابان

الكاتب والجامعي بسّام الطيّارة يتوقف عند أبرز معالم تأثر الأدب الياباني بحكايات شهرزاد، وكيف ينهل اليابانيون من الأدب العربي.

كتب

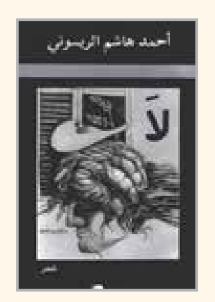
سيرة دير الزور المدمّرة



«موزاييك الحصار» للكاتب والشاعر السوري عبد الوهاب العزاوي، يتناول محطات من حياته في مدينة دير الزور شرقي سوريا، في أثناء تعرضها للحصار صيف 2012

111

شطحات في حضرة الغناء



المجموعة الشعرية «لا» تمثّل إضافة مهمة إلى تجربة أحمد هاشم الريسوني الشعرية. العمل نفسه يقترح على القارئ جمالية شديدة الخصوصية والجرأة.

114

ترجمات

72

الليلة مغشيّاً عليها في عقيق القمر

سبعة شعراء من إسبانيا وأميركا اللاتينية، ميزتهم التجديد والتجريب.

أيّها اللّص، أيّة حياة هي حياتك؟

جان ماري غوستاف لوكليزيو

إذا كان أثر «ألف ليلة وليلة» على الآداب والفنون في الغرب معروفاً منذ القرن الثامن عشر حين نقل المستشرق أنطوان غالان للمرة الأولى «ألف ليلة وليلة» إلى الفرنسية، ومنها انتقلت الى اللغات الأوروبية الأخرى، فماذا عن تأثيرها في الشرق الأقصى، وبالأخص في الأدب الياباني الذي يُعَدّ أحد أبرز الآداب العالمية المعاصرة؟
بسّام الطيّارة، الإعلامي والأكاديمي اللبناني المتخصِّص في التاريخ والأدب اليابانيَّيْن في معهد اللغات الشرقية في باريس، يتوقَّف في هذا الحوار عند أبرز معالم تأثّر هذا الأدب بـ «الليالي» التي فتنت القرّاء شرقاً وغرباً.

أوراس زيباوي

بسّام الطيّارة :
«ألف ليلة وليلة» في اليابان

■ بسّام الطيّارة، أنت متخصِّص في الحضارة اليابانية، ولك كتابات عديدة عن تاريخ العلاقات بين اليابان والعرب والتفاعل بين الحضارتين. كذلك صدرت لك دراسات بالعربية عن اللغة اليابانية منها «مدخل الى قواعد اللغة اليابانية»، و«نظام اللفظ الياباني: مدخل إلى اللغة اليابانية». كيف وصلت «ألف ليلة وليلة» الى الأدب الياباني؟ ومنذ متى بدأ الانفتاح في اليابان على حكايات «الليالي»؟

- وصلت «ألف ليلة وليلة» إلى اليابان في عام 1875، أي بعد أقلّ من تسع سنوات من انفتاح اليابان، أو ما يسمّى عصر «ميجي». وقد جاءت أول ترجمة على يد «ناغامينه هيديكي Hideki NAGAMINE». ومن المهمّ جداً لفهم سياق «سوء التفاهم» الذي لاقى «ألف ليلة وليلة» في الأرخبيل الياباني، الإشارة إلى أن ثورة «ميجي» أخرجت اليابان من عزلة (سَكوكوُ) التي دامت من عام 1639 إلى عام 1868. وكان التواصل بين الخارج (أي الغرب بشكل عام) واليابان ممنوعاً، ومحصوراً فقط في طبقة ضيقة من المثقَّفين المقرَّبين من الحكّام. ولكن هذا لم يمنع من انتشار العلم في البلاد والاطّلاع «عن بعد» عمّا كان يحصل من تقدُّم في الغرب، إذ كان يتمّ شراء كتب عن طريق الهولنديين؛ لذا كانت الدراسات الغربية تسمّى «دراسات هولندية» (ران موكُو). إلاّ أن الوصول إلى الكتب الأدبية كان صعباً. وعندما دفعت أول ترجمة إلى يد القارئ الياباني اعتبر أنها «عمل أدبي خيالي غربي». وظلّ هذا الاعتبار قائماً حتى مطلع القرن العشرين ونشأة الدارسات العربية والإسلامية على يد نخبة من المستعربين اليابانيين.

تجدر الإشارة أيضاً إلى أن أول ترجمة تمّ «تشنيبها» وحُذِفت منها كل المقاطع الإباحية التي لم تكن تلائم المجتمع الياباني المحافظ آنذاك. غير أن المواد المحظورة أُعيد نشرها في الطبعات المتتالية. «ألف ليلة وليلة» لاقت رواجاً كبيراً لدى القارئ الياباني النهم. مع التنويه بأن ترجمة طبعة «بورتون»الكاملة في عام 1929 تمّ منعها تماماً من قبل الحكومة اليابانية. وهنا أودّ أن أشدِّد على أن تطوُّر اليابان (من انتشار الثقافة بمعناها العام ومحو الأمية)، لم يبدأ مع صول الإمبرطور ميجي، كما يحلو للبعض القول، بل جاء نتيجة ثورة ثقافية بدأت مع حلول 1830 في العهد



«إيدو». حداثة ميجي استفادت من الأرضية التي وهبتها موجة التعليم التي عمّت البلاد. لذا كان القارئ الياباني نهماً لكل ما يصل من الخارج. وفي تلك الحقبة، كان الخارج رديفاً للغرب.

ما أبرز ملامح تأثّر «ألف ليلة وليلة» بالأدب الياباني؟

- لن يصدّق أحد إذا قلت إن تأثير «الليالي» كان حاسماً وكبيراً على الأدب الياباني. وما أقوله هنا ليس من باب المبالغة أو من باب المغالاة. يكفي أن أذكر ثلاثة أسماء في قمة الهرم الأدبي الياباني لمعرفة مدى هذا التأثير: «تانيزاكي» و«ميشيما»، وعليّ أن أضيف «كاواباتا» بالطبع. هؤلاء بعض من أشهر الكُتّاب في اليابان الذين تأثروا بـ«الليالي»، وكتبوا ذلك، و«اعترفوا» بتأثيرها على أعمالهم.

هل يمكن أن تعطينا بعض الأمثلة في هذا المجال؟

- لنأخذ مثال «ميشيما» المعروف في عالمنا العربي؛ إذ إنه يُعَدّ لدى العديد من المهتميّن بالأدب الياباني «أحد ممثّلي الحسّ الأدبي الياباني». تقول «شيكاكو موري» وهي باحثة متخصّصة في الأدب المقارن «إن ألف ليلة وليلة رافقت ميشيما طيلة نتاجه الأدبي»، فهي موجودة كوعاء لكافة أعماله وتمثِّل «كَنَفا» لرواياته ومؤشِّراً لسرده. أضف إلى أن ميشيما كتب مقدّمة إحدى ترجمات «ألف ليلة وليلة» على يد ماسافوُمي آووبا MASAFUMI Oba» . وكذلك مثّل ميشيما دوراً في آخر ظهور له على خشبة المسرح في مسرحية «الليالي العربية(Arabian Nights). وميشيما» في رواية له بعنوان «قصة حصلت في رأس البحر» (ولا أعرف إذا كانت قد تُرجمت إلى العربية)، يصف «خيانة شهرزاد لشهريار» من جهة، و«كآبة أجواء ملك الجزر الذي يلتقي سندباد ويغويه». وفي كتاباته يصف كيف مُنِعَ من قراءة «ألف ليلة وليلة» بسبب «رقابة أهله». ويأتي هذا الوصف لأن ميشيما «يثني على اللاطبيعي»، ويرى أن «ألف ليلة وليلة» تنساب في شخصيته التي يصفها بأنها «لاطبيعية»، وقد برز ذلك في كيفية إخراجه لطريقة انتحاره والتي يقول عنها بعض النقاد إنها كانت شبيهة بمسرحية مستوحاة من «ألف ليلة وليلة».

تبدو رواية «الجميلات النائمات» لـ «كاواباتا» والتي تأثّر فيها الأديب الكولومبي الراحل «غبريال غارسيا ماركيز» وكتب على غرارها روايته «ذاكرة غانياتي الحزينات»، وكأنها إحدى حكايات تلك «الليالي»، ما رأيك؟

- لست اختصاصياً بـ «ألف ليلة وليلة» التي تبدو لي وكأنها «عالم بحَدّ ذاته»، إلاّ أن العديد من الكُتّاب والمبدعين مثل «سرفانتس، وجورج بيريك، ومارسيل بروست، وباولو بازوليني، وغيرهم» تأثروا كثيراً بهذا الكتاب. يضاف إليهم «كاواباتا» بالطبع في روايته الشهيرة «الجميلات النائمات» التي خرجت منها رواية ماركيز. وقد برزت هاتان الروايتان بسبب «النساء» لأن «ألف ليلة وليلة» في اللاوعي العالمي هي قصة نساء موجودات في قصور أو في حجرات أو وراء خُمُر. إنه البعد الساحر لـ «ألف ليلة وليلة» التي غزت العالم.

فرض الأدب الياباني نفسه في القرن العشرين كواحد من أبرز الآداب العالمية مع أسماء كبيرة مثل «كاواباتا وتانيزاكي، وميشيما، وأخيراً موراكامي». بماذا تميز هذا الأدب؟ وما الذي يمنحه خصوصيَّته؟

- الأدب الياباني هو أولاً وأخيراً أدب أمة كبيرة ومتأصّلة في التاريخ. اليابان بلد القراءة رقم واحد في العالم. والنظام التعليمي في اليابان متماسك ومتين، يضاف إلى ذلك أن ظروف الحياة في اليابان تدفع نحو القراءة، وتشجِّع عليها، إذ إن ما يمضيه الياباني في نظام المواصلات بين مكان إقامته ومكان عمله يأخذ عشرين في المئة من وقته اليومي. يضاف إلى ذلك أن «الكاتب يستطيع أن يعيش من كتاباته في اليابان» إذ إن ضبط أمور النشر وحقوق الكُتّاب مضمونة مئة في المئة، ومن ثَمَّ فإن طلب القراءة يلاقيه عرض المكتوب، مما يولِّد تفاعلاً يقود نحو الوفرة في الكتابة. هذا من الناحية المادية، أما من الناحية الأدبية فإن اليابان كانت أرض التأمل والطبيعة الجميلة وماتزال كذلك. فالياباني مرهف الحسّ، ويذرف الدموع أمام جمال الطبيعة، والمجتمع الياباني مجتمع واسع فيه الكثير من التنوُّع، لكن ضمن إطار ياباني محض، أي إن الإنسان الياباني يستطيع أن يعايش الحالات الإنسانية التي ينقلها إليه الكاتب، أو يصفها في كتاباته، فيتأثّر بها. العنف أيضاً الذي عرفته اليابان على مرّ تاريخها بسبب الحروب الداخلية يشكّل عاملاً أدبياً. وقد وصف كُتّاب عديدون المعارك والحروب والتحالفات، وهذا يشكِّل مخزوناً للمخيّلة اليابانية تغرف منها شخصيات تطالعنا في كتابات أدبية عديدة.

في رأيك، إلى أيّ مدى يتفاعل الأدب الياباني مع الآداب العالمية الأخرى؟ وكيف تقوّم حضوره على الساحة العالمية؟

- في عصر العولمة، التفاعل قائم وموجود بين كل أنواع الآداب والنتاجات الفكرية، ولا غرابة في ذلك.

هل نُقِل الأدب الياباني إلى اللغة العربية من خلال أبرز من يمثّله من الكُتّاب اليابانيين؟ وما رأيك في الترجمات التي لا تتمّ- بأغلبها- عن اللغة اليابانية مباشرة؟

- أولاً أودّ أن أشدّد على أن كل الأدب الياباني، لا بعضه يتمّ عبر اللغات الأجنبية، وخصوصاً الإنجليزية، والفرنسية. وهذا ما يثير مسألة تعليم اللغات في العالم العربي لا سيَّما اللغة اليابانية. وما يتعلّق بنقل الأدب الياباني إلى العربية؛ فهو يخضع أيضاً لأوضاع النشر في العالم العربي وهي مليئة- كما يعرف الجميع- بشجون أليمة. إنّ غياب السوق الكبيرة يجعل الناشر عاجزاً عن القيام باستثمارات كبيرة ليعطي الكاتب أو المترجم حقّه؛ لذا فعند الضرورة تكتفي دور النشر بترجمة ما يتناهى إلى سمعها من أدب ياباني. ولكنها في الواقع لا تمثّل إلاّ كَمّاً صغيراً مما يمثّله النتاج الأدبي الياباني. ويمكن اختصار الموضوع على الشكل التالي: إنّ غياب القراءة يغيّب النشر، ومن ثَمَّ يحجب الأدب الياباني عن المجتمع العربي. أتساءل أيضاً: إذا كانت ترجمة رواية متوسطة الحجم عن اليابانية تستغرق سنة كاملة من الجهد، فهل هناك ناشر عربي يستطيع تأمين مدخول سنة لمن تخصَّص باللغة اليابانية، وأتقنها؟

إنّ غياب القراءة يغيّب النشر، ومن ثَمَّ يحجب الأدب الياباني عن المجتمع العربي

أخيراً، ماذا عن حضور الأدب العربي والثقافة العربية عموماً من خلال الترجمة في اليابان؟

- بعكس ما يحصل في العالم العربي، فإنّ اليابان تترجم مباشرة من اللغة العربية بواسطة المستعربين اليابانيين. هناك عدد كبير من المستعربين اليابانيين الذي ينكبّون على دراسة اللغة العربية، وينهلون من أدبها. ويرتبط كل ذلك بالنظام التعليمي وبرؤية ثقافية شاملة من قِبَل السلطات المسؤولة عن الثقافة والتعليم.



أمجد ناصر

الحبُّ خفيفاً ومرحاً

«لقد علّمتك كم ينجح قلم الحمرة في تحسين المظهر،
وإن أخفق الدم في تورید خدیك، ورِّدیهما بالفن،
وبالفن یمكن أن تسوّي طرفي حاجبیك الذابلین،
بینما تخفي لمسات التجمیل الوجه الطبیعي.
أما الجفون غیرالمحتشمة فتستعمل خطوطاً من الكحل
أو الزعفران النامي على جانبي نهر كیندوس.
لقد كتبت دلیلاً صغیراً للتجمیل،
لا حدود لفَعالیّته، وإن كان قلیلاً بالجملة.
وهناك وسائل لعلاج المظاهر الخربة یمكن تعلّمها:
إن فنّي لا یتوانى حیث تكون الحاجة مُلِحّة».

هـذه وصایـا فـي التجمُّـل والتجمیـل. لیسـت لمصفّـف شـعر. ولا لخبیـر مكیـاج. إنهـا لشـاعر. بـل لشـیخ شـعراء رومـا «أوفیـد» الـذي نُفِـي، حتـى المـوت، إلـى أقتـم بقعـة فـي الإمبراطوریـة مـن دونِ أن یعـرف معاصـروه سـبباً مباشـراً لِنَفْیه.. أو على الأقلّ من دون أن یتّفقوا على سـبب لذلـك النفـي المُحیِّر. لـم تكـن تهمـة «أوفیـد» التجدیـف علـى الآلهـة. قـد تبـدو نبرتـه سـاخرة حـول بعـض طباعهـا، لكنـه لـم یُتَّهَـم بالمـروق أو بالكفـر. مشـكلته كانـت مـع الإمبراطـور أوغسطس شـخصیاً. هكذا بـدا الأمر لنخبـة رومـا التي فوجئت بنفیـه بأمـر، مباشـر، مـن قِبَـل الإمبراطـور، ومـن دون أن یمـرّ هـذا القـرار- كمـا هـو معتـاد فـي حـالات كهـذه علـى مـا یبـدو- بمجلـس الشیوخ. فجـأة یأمـر الإمبراطـور بحـرق كتـب الشـاعر علـى المـلأ، ویقـرّر نفیـه إلـى قریـة شـبه بربریـة فـي رومانیـا تدعـى «تومیـس». مـكان مظلـم ینتظـر فیـه عامـاً بعـد عـام عفـواً إمبراطوریـاً لـم یصـدر قَـطّ. لـم یعـرف أحـد- علـى وجـه الیقیـن- سـبب نفـي «أوفیـد». ولكـن، قیـل إن كتابـه «فـن الحـب» الـذي أحرقـه أوغسـطس علنـاً (كانـت هنـاك، لِحُسْـن حظّنـا، نسـخ لـم تصـل إلیهـا یـد الإمبراطـور) هـو السـبب.

هـذا الكتـاب (تُرجـم إلـى العربیـة مرّتیـن: الأولـى قـام بهـا ثروت عكاشـة، والثانیـة قام بها علي كنعان) یكاد أن یكون دلیـلاً (guide) لمـن تلفحـه ریـاح الهـوى: كیـف یصـل إلـى قلـب الحبیبـة، ثـم كیف یحتفظ بها، ومـا هـي الأسـالیب التي یتوجَّـب علـى الحبیبـة تعلُّمها للاحتفـاظ، هـي أیضـاً، بالحبیب لا مـن خـلال رمـي السـهام والرمـاح، كمـا یفعـل الرجـل، بـل بالتجمُّـل وإبـراز أفضـل خصالهـا النفسـیة والجسـدیة.. هـذا دور «أنثـوي» یسـنده «الأسـتاذ» أوفیـد لهـا.

الشـاعر هنـا أسـتاذ لا فـي البلاغـة والأوزان الموسـیقیة، بـل فـي فـن الحـب.

غیـر أنَّـه الحـبّ الخفیـف المـرح الـذي لا تضحیـات كبیـرة فیـه.

الحـبّ الـذي یقـدر علیـه ابـن البشـر لا أبنـاء الآلهـة، ولا أبطـال الأسـاطیر.

إنـه لا یشـبه حـبّ «بنلوبـي» لـ «عولیـس» الـذي تقاذفتـه الحـروب وأمـواج البحـار عشـرین سـنة لیعـود إلـى امرأتـه المنتظـرة الصابـرة. ولا حـبّ «إیفادنـي» لـ «كابانیـوس» التي صاحـت قبـل أن ترمـي نفسـها فـي المحرقـة: خذنـي معـك یـا كابانیـوس، كـي یختلـط رمـادي برمـادك!

هـذه أكلاف كبیـرة للحـبّ فـي نظـر أوفیـد الـذي یطـرح نفسـه معاصـراً وابـن زمنـه الرومانـي المفعـم بالمتـع الحسّـیة والخفّـة، لا ابـن العصـور الإغریقیـة وملاحمهـا.

لا یحتـاج الحـب- إذن- إلـى هـذه التضحیـات التـي لا قِبَـلَ للمـرء بهـا.

فهي تثیر سخریة الشاعر.

الإحساس بما نسـمّیه «الراهنیـة»، أي الانتماء إلـى لحظته وزمنـه، كان قویّـاً جـدّاً عنـد أوفیـد.

فهو یقول: فلیسعد غیري في اجترار ذكریات الماضي،

أمـا أنـا فهنیئـاً لـي لأنـي ابـن هـذا العصـر الملائـم لطبعـي ومزاجـي. كأن هـذا مـا قصـده أبـو نـواس، بعـد نحـو سـبعة قـرون، عندمـا قـال:

قُلْ لمنْ یبْكي على رَسْمٍ دَرَسْ
واقفـاً، مـا ضَـرّ لو كـانَ جلـسْ؟
اتركِ الرَّبْـعَ وسَـلمى جانبـاً،
واصطبحْ كرْخیّةً مثل القبسْ.

***

بیـد أن أعمـال أوفیـد، حتـى وهـي تخـوض فـي غمـار الأیروسـیة، لا تتخلّـى عـن نبرتهـا السـاخرة.

فهـو یـرى الطبیعـة منحـازة، أساسـاً، إلـى المـرأة، لا إلـى الرجـل. ففـي حیـن تقسـو علـى مظهـر الرجـل فیتسـاقط شـعره كمـا تتسـاقط الأوراق عندمـا تهزّهـا الریـح، تحتفـظ المـرأة بشـعرها وتسـتطیع، إن ضعـف أو بهـت لونـه، أن تصبغـه بالأصبـاغ الجرمانیـة، بـل یمكـن لهـا أن تضـع شـعراً مسـتعاراً بـلا خجـل (باروكـة یعنـي)!

دوائر الدم والرسم

مها حسن

منذ عشر سنوات تقريباً، زارت صديقتي مارتا مدينة حلب، والتقت ببعض الرسّامين الأطفال برفقة فنان تشكيلي من أبناء المدينة راغبة في معرفة اهتمامات الأطفال السوريين، أو رسّامي المستقبل.

ما نقلته لي مارتا، صديقتي البرتغالية المقيمة في هولندا، هو تلك الدهشة التي لم تكفّ عن تصويرها بعينيها المنهولتين، حول العنف في رسومات الأطفال: طيارات، ودبابات، وأسلحة يدوية، ودماء، ومعارك...

في تلك المرحلة، رحنا نتحاور لتحليل جذور هذه التيمات عند الأطفال السوريين، أو بعضهم حتى لا ندخل في خطيئة التعميم. حينها قلت لمارتا، إنه- رُبَّما- الإعلام السوري، وما يبثّه عن حربنا ضدّ إسرائيل، إضافة إلى القضية الفلسطينية حيث تُعرَض مشاهد العنف في التلفزة السورية، وماترافقها من خطابات سياسية وإعلامية حول العدو المُغتصب لحقوق العرب وكل هذه التكثيفات المتركّزة حول إسرائيل، هي التي تصنع من أحلام الأطفال مقاتلين افتراضيين، أو ناقلين- عبر اللوحة- لعنف العالم، ضدّهم خاصة.

أما اليوم، وبعد مضيّ هذه السنوات، فإن تيمات الطفل السوري لن تتلاقى، كباقي أطفال العالم، مع عوالم الأشجار والعصافير والبيوت الصغيرة على حافة النهر، تلك الرسومات التي كنّا في طفولتنا نرسمها كأنها الموضوع الخالد للرسم.

بالإضافة، إلى أنه في طفولتنا، نحن- أبناء الستينيات والسبعينيات- لم نفهم من حصة الرسم سوى المزهرية وذلك البيت أمام النهر والورود الملوّنة، فكأن المعلمة، تلك التي تدرّسنا الرياضيات والجغرافية واللغة العربية وكل المواد، حين تأتي حصة الرسم الترفيهية، لم تكن مخيّلتها غير المختصّة تتمخّض ، إلا عن رسم المزهرية، وكأن كل المدرسة لا ترسم سوى تلك المزهرية، بل ، وأذكر هنا كأنه يقع الآن أمامي، كيف تمتدح معلمة الصف الرابع إنجاز مزهرية ذات الرسوم الدقيقة والمتوازنة والخالية من التعرجات، لإحدى الطالبات، بوصفها النموذج الإبداعي، الذي سوف نحاول، نحن- الطالبات- وضعه نصب أعيننا، بمثابة مقياس الإبداع التشكيلي، الذي علينا بلوغه، لإرضاء معلماتنا.

لا أعرف بدقّة، لماذا كانت حصص الرسم بالنسبة لجيلي موقوفة على المزهرية والنبع، ربما لأننا لم نكن نشاهد برامج التليفزيون بكثافة الجيل اللاحق، فكانت مخيّلتنا رومانسية ومتخفّفة من الدم.

من جيلي إذاً، جيل المزهرية والبيت على العشب وساقية الماء، إلى جيل التركيز على الغضب الفلسطيني والثأر وأطفال الحجارة، حيث الدبابات مقابل الحجارة، ودماء في اللوحة، إلى جيل الثورة السورية، وبدلاً من دماء في اللوحة، إلى دماء تلطّخ اللوحة، حيث دم الطفل الرسام، يتماهى مع الأحمر الذي رسمه، كدم في اللوحة.

فعلى أرضية مدرسة عين جالوت في حلب، سقطت اللوحات ورسّاموها معاً، واختلطوا بالأنقاض، بالحجارة، بمقاعد الصف، بالمساطر والأقلام،وصار الموت أكثر سريالية من عبارة : مقصّ خياطة على طاولة التشريح، تلك التي كرَّرها السورياليون الناقمون على الحرب.

نوران سبسبي، ربما هي التشكيلية التي سقط دفترها المدوَّن عليه اسمها، إلى جانب اللوحة، اللوحة/النبوءة، اللوحة التي لا يمكن أن تكون صنيعة طفل، إلا حين ندرك أن هذا الطفل من سورية، فنرتجف من الرعب: الرعب الذي سكن عالم الأطفال، فراحوا يُخرجونه على الورق.

تلك اللوحة، تحتاج إلى وقفات طويلة، لتحليلات عالم الطفل السوري من خلال الرسم. نوران والذين غادروا معها، سبعة عشر طفلاً حسب بعض المصادر، حين سقط عليهم صاروخ فضائي في مدرسة عين جالوت في مدينة حلب، في أثناء عرضهم للوحاتهم، في ما يشبه معرضاً لرسومات الأطفال. في تلك المدرسة، هؤلاء جميعاً كانوا مشاريع فنانين عالميين، لا يقلّون إدهاشاً للعالم، وصدماً له، عبر مباغتات المواضيع وطريقة تقديمها، عن السورياليين، أصحاب العجلات التي تسبح في الدماء أو غيرها من مواضيع الرسوم الغاضبة في الحرب.

كان يمكن لنوران سبسبي، أو شهد محمود، أو عطاء





صلاحيـة، أو هبـة مصري، أو الباقي مـن الطفلات والأطفال الفنانين، أن يكونوا في عداد الرسّامين المعروفين في العالم، لـولا الصاروخ الـذي أخرجهم من الحيـاة، ووضعهم في عداد الجثث.

اللوحة التي بقيت بجانب دفتر نوران، هي اللوحة التي تحتاج إلـى تحليلات ووقفات لاحقة من المختصّين بالرسـم، وكذلك من المختصّين بسايكولوجيا الأطفال. في تلك اللوحة، رسمت نوران، - أو صاحب اللوحة الذي لم يسجّل اسمه عليها، أو صاحبتها- مجموعة جثث على يسار اللوحة، أكوام بشرية، يسـتلقي بعضها فوق الآخر، وعلى اليميـن هنالك مجموعات لهياكل عظميـة، أكوام مـن العظـام، يتأرجح فوقهـا، هيكل عظمي معلّق على حبل المشنقة.

الجثـث الطازجـة، إلى جوار الجثث المتفسّـخة، مـاذا كان في ذهـن ذلك الطفل أو الطفلة، وهو يرسـمهما معـاً؟ وما الرحلة التي يقطعها الجسـد من طرف لآخر؟ أو ما العلاقة بين هاتين الكومتين: اللحم من طرف، والعظام البشرية من طرف...؟ يا إلهي، أي ناقد يكتشف الرسالة؟

بيـن الكومتيـن تقف طفلـة، يُعتقد بأنها جميلـة، فهي تربط شعرها الأشقر على شكل ذيلين (أثمّة رابط بين ذيلَيْ شعرها وكومتَـي الجثـث؟)، مشيرة إلـى الجثث، وكأنـها تصف لنا، نحـن- المتفرجين على اللوحة- أو تشرح تسلسـل القتل، أو مسـيرة الجثة... هنـاك رموز في اللوحـة، لا يمكن المجازفة بتحليلها دون اختصاص تشكيلي سايكولوجي معاً، قد يؤذي روح الرسّـام أو الرسّـامة علـى الأغلـب، حيـث تلـك الصبية الشقراء، تشي غالباً بجنس الرسّامة.

الهيـاكل العظميـة فـي اليميـن، بل هيـاكل الـرؤوس وعيون كثيرة، وكذلك الأجساد المرمية في اليسار، جميعها تسبح في اللون الأحمر، الدم الذي رسمته الطفلة (هنا لو اعتمدنا فريضة جنـس الرسّـامة). هـي نبوءة الطفولـة الفنية معـاً. حيث دم الأطفال، خرج من أجسـادهم، وتطاير ليسـتقرّ فوق اللوحة، اعتباطـاً، فوق الأحمر، فـوق الأبيض، فـوق الأخضر.. دماء الأطفال، أعادت تشكيل اللوحة.

هـؤلاء هم الفنانون الصغار، يرسـمون الموت، ثم يدخلونه، يرسمون الجثث ثم يستلقون بينها، يرسمون الدم، ثم يتركون دماءهـم تكمّل اللوحة، لا شـغفاً بالموت والـدم والجثث، ولا غضباً ولا خوفاً، إنها ببسـاطة، بديهية المشـهد السـوري، لا أحد خارج مشـهد الدم والجثث والأشـلاء، لا أحد خارج الموت قسراً.

هـذه اللوحـات التـي تحتـاج- أخلاقياً علـى الأقـل- أن توثّق وتُعـرَض علـى جـدران العالم، لتكـون بصقـة الأرواح الفتية فـي وجه القتل، في وجه القاتل، الـذي لم يتنازل في معركته الهمجيـة، فيحيّـد الطفل جانبـاً عـن المـوت، الذي مـن أجل انتصـاره السياسـي، مسـتعدّ للـدوس علـى أجسـاد الأطفال ولوحاتهم، فيُغرقها جميعها بالدم الذي يُغرق البلاد بالدم.

رسّامو المستقبل يموتون في سورية، يُغرقون ولوحاتهم في الدم، ولكن، ثمة رسّامون آخرون، يتابعون المشهد، يرسمون الجثـث والأشـلاء والهيـاكل العظميـة، يرسـمون المجـازر، ويرسـمون الذين يرسمونها ليتحوّلوا بدورهم إلى ضحاياها، ويـدور السـوريون في دوائر الدم والرسـم، الرسم والدم، من ضفة إلى أخرى، فتمتلئ الضفاف بالدم، تماماً كتلك اللوحة، لوحة عين جالوت المسـتلقية داخـل الدم الحقيقي، حيث لون الدم يُغرق ضفتي الجثث الطازجة والأخرى التي انسـلخ عنها اللحـم وبقـي العظم، حيث عيـون الأطفال، كما فـي اللوحة، تحـدّق في العالم، ترسـم وترسـم وترسـم. حيث لـن تفارق حدقـات الأطفال هـذا العالم، حدقاتهم الموثّقـة للدم، حدقاتهم تلـك التـي دخلـت اللوحـة، وانضمّـت إلـى ركام الحدقـات، وحدقاتهـم التـي لا تـزال حيّـة تنبض بحيـاة توثّق الـدم. لن يفلـت العالم من حدقات الأطفال، لن يفلت مسـتقبل التشـكيل مـن حدقات فنانين غـادروا اللوحة قبل الأوان، غادروا الحياة بلحظـة غدر، فانتقلـوا من عارضين للجثث والـدم، إلى جثث مضرّجة بالدم. متاحف العالم سـتغرق بفـنّ هؤلاء، لوحاتهم التـي خطّتها أنامل آملة في العيـش، إذ كان عنوان معرضهم (بصمـة أمـل)، ليكونـوا بصمة دم علـى جدار الفن التشـكيلي القادم، المُعلّم بالدم.

أسئلة غبيّة

تيم باركس

لماذا يطرح الناس أسئلة غبية؟

في مهرجان أدبي وجدت من يعرّفني بالكاتب الفرنسي «فريدريك فيرجر»، ولم يكن اسمه مألوفاً لي، وهو ما أرجعه إلى أنه لم ينشر غير رواية واحدة، لكنها وصلت إلى قائمة جائزة غونكور القصيرة في ذلك العام. ولمّا كان واضحاً أنه في منتصف الخمسينيات من العمر، فقد اندهشت، وسألته كيف بدأ تلك البداية المتأخرة. أوضح لي أنه سبق أن جرَّب كتابة الروايات في مطلع العشرينيات، لكنها لم تلق قبولاً لدى الناشرين، فقضى الجزء الأكبر من حياته في تدريس الأدب إلى أن قَرَّر المحاولة من جديد، وهذه المرة صادفه النجاح. كانت قصة غير عادية. سألته كيف تمضي ندواته في المهرجان، فقال: بخير، لولا أن الجمهور في نهاياتها يطرح أسئلة غبيّة.

- «مثل؟»

- «مثل سبب كتابتي رواية واحدة فقط برغم أنني في الرابعة والخمسين».

يشكو أغلب الكتّاب من الذين يحضرون ندواتهم. أو بالأحرى من الأسئلة التي يطرحونها. ولا شكّ أننا نحتاج إلى الجمهور لنشعر بأهمّيّتنا، ولنجد أسباباً لطرح كتبنا. وحينما نجد المقاعد ممتلئةً نقول إن الجمهور جيد، ونشعر بالحماس، لا سيما إذا هم أبدوا علامات اهتمام ونحن نقرأ. وبخاصة إن هم ضحكوا في المواضع التي ينبغي أن يضحكوا فيها. «ثم يأتي أوان الأسئلة، فإذا هم لا يسألون إلا عن حياتك الشخصية» بحسب شكوى «كارولين لامارش». تجلس لامارش بجواري في فعالية لتوقيع الكتب. والفرنسيون يتبعون سياسة معطِّلة للإنتاج تقوم على وضع الكتّاب ساعات وسط أرفف الكتب في مخيمات خانقة تحسُّباً لاحتمال أن يريد شخص ما شراء كتاب والحصول على توقيع مؤلِّفه. وهكذا نبدو في معارضهم أشبه بقرويين ذهبوا ببقولهم إلى السوق، الأمر الذي يجهز على أساطير كاريزما الكُتَّاب ومواهبهم الغامضة، وهي الأساطير ذات النفع التجاري الأكيد. ومع ذلك، يوفِّر لي هذا الظرف وقتاً لفحص أغلفة روايات لامارش. يبدو من شكلها أنها تدور حول الحب والجنس والعنف. وتبدو هي سيدة مثيرة للاهتمام، فأودّ لو أطرح عليها أسئلة عن حياتها الشخصية، لكنني أخشى أن أبدو غبيّاً.

في سيارة مُتَّجهة إلى المطار أجلس وحيداً في المقعد الخلفي، بينما رجلان اثنان أمامي: أحدهما من منظّمي المهرجان، والآخر كاتب، وهما يدردشان بالفرنسية. أنظر إلى صورة الكاتب في كُتيِّب المهرجان، وأجد أن اسمه هو «لوي فيليب دالمبير»، وأنه من بورتو برينس. ثم أجد أن روايته «Ballade d'un amour inachevé، أغنية الحبّ غير المنتهي» تتناول زلزالَيْ أكيلا وهاييتي اللذين وجد الكاتب نفسه في غمارهما. تقع أكيلا، في منطقة أبروزو بإيطاليا، وهذه منطقتي، فأطرح بالإيطالية سؤالاً، ويتبين أن دالمبير يتكلَّم الإيطالية بطلاقة، وزوجته من أكيلا، وزوجتي من بيسكارا القريبة منها للغاية. يثير اهتمامي بكلامه عن وجوده في المدينة في الأيام التالية للزلزال، ومسألة الكتابة عن التجربة أم الامتناع عن ذلك، وهل يكتبها سيرة أم رواية. وما حدث أنه في ثنايا تفكيره في ذلك سافر إلى هاييتي فوقع في أثناء زيارته لها زلزال ثان. سألته كيف كانت ندوته، فقال: «جيدة، لولا الأسئلة الغبيّة بعدها».

يكفي. آن الأوان كي نتساءل عمّا لو كان أولئك الذين يأتون للاستماع إلينا ونحن نتكلَّم عن كتبنا، يطرحون بالفعل أسئلة غبية، أو أسئلة غير التي ينبغي طرحها. ولماذا يصمّم الكُتّاب كل هذا التصميم على قصر كلامهم وتركيزه في حدود رواياتهم، وكأن ثمة قطيعة لا استمراراً بين الكتابة والحياة؟

من بين إحدى المشكلات، أنه من الصعب أن يقول أحد كلاماً مفيداً وممتعاً عن الكتب في مثل هذه الظروف المماثلة. فالكاتب يصل إلى خيمة فيها أكثر من مئة مقعد، نصفها ممتلئ. ويكون ثمة مقدِّمٌ للندوة ربّما قرأ الكتاب، وربّما لم يقرأه، فيعرض نسخة محفوظة من حياتك محورها الرئيس هو العمر والببلوجرافيا والجوائز. وتعرض روايتك عرضاً عاماً: بعض عناصر الحبكة، وإشارة إلى الموضوع أو الرسالة. وبينما تستمع إليه تستولي عليك هذه الفجوة الهائلة بين الكثافة والتعقيد، بين السِّفر الذي سطَّرته بيمينك، وهذا الاختزال العنيف.

في الوقت نفسه، تكون وسط الجمهور، مجموعة صغيرة قرأت الكتاب، فأيّ شيء يقال لهم هو - قطعاً - أقلّ مما يعرفونه أصلاً. وهناك مجموعة أخرى لم تقرأ لك حرفاً؛ فهي - قطعاً - ليست أدرى بك من المجموعة السابقة. وهناك من قرأوا كتباً أخرى لك، لكنهم لم يقرؤوا هذا الكتاب، فهم يجاهدون للتوفيق بين ما يسمعون وبين ما يعرفون من قبل، وهو ما يكون شديد السهولة، لو أنك تكتب روايات شديدة التماثل، لكن الأمر يقارب المحال لو أنك تكتب روايات شديدة الاختلاف في ما بينها. وفي حالتي، فإن روايتي الحالية تتناول عزلة للتأمُّل، لكنهم ربما قد قرأوا الرواية التي تتناول زوارق الألب،

أو الرحلة الرامية إلى تقديم التِماس للبرلمان الأوروبي.
النهج الوحيد المنطقي هو قراءة جزء صغير من الرواية نفسها. وصوت الكاتب، ووضعيته، وأسلوبه، ولغته الجسدية وهو يقرأ الفقرات الافتتاحية من قصة، وبرودته أو دفؤه، وحياؤه أو سخريته، وجهامته أو طرافته، كل ذلك يحدث انطباعاً قوياً. ولكن مهرجانات كثيرة في أوروبا لا تشجع - للأسف -على القراءة، خشية أن تطيل وتسهب إلى الأبد، فتضجرهم إلى حَدّ البكاء. وفي أفضل الحالات قد يقرأ الشخص الذي يقوم بتقديمك فقرة أو اثنتين. وبينما هو يفعل ذلك، تكون أنت جالساً، حائراً، لا تعرف لماذا اختار هذه الفقرة بالذات من بين جميع الفقرات، منهولاً من خطئه الفادح في التقاط نبرة الكتاب. إنه لم ينصت- قطعاً- إلى الكتاب. وانطلاقاً من قناعة بأنك سوف تلقى سوء التقدير وسوء الفهم، تشرع في «شرح» مسهب مُطَوّل لكتابك، وفكرته المبدئية، والأمثلة التي ألهمتك إياه، والنسيج المُعَيَّن الذي كنت تنشده، ولكنك وأنت تفعل هذا كله، تكون واعياً أن كل هذا غير صحيح. فالمسألة بِرُمّتها كانت شديدة المراوغة والتعقيد. وينصت الجمهور بأوجه جامدة، لا تدري من ضجرٍ أم من تعاطفٍ. وأخيراً يقول مقدّم الندوة إن الوقت حان لطرح الأسئلة. وترتفع يد، وتسأل امرأة متقدّمة في العمر: هل سبق لك شخصياً أن ذهبت إلى معتزل بوذي؟ ولو كان هذا حدث، فهل توصينا بهذا؟».
أليس هذا سؤالاً غبياً أم لا؟
أغلب من يحضرون هذه الندوات قرّاء مدرَّبون. ومن المؤكَّد أنهم سبق أن حضروا ندوات. فهم ليسوا بُلَهاء. ولا بدّ أنهم فهموا منذ وقت بعيد أنه لا يكاد يوجد شيء مهمّ يمكن قوله عن كتاب في فعالية من هذا النوع. ويعرفون أن الرواية بالغة الاتّساع والتعقيد، وأن تشابك العقول الذي يحدث إذ يلتقي الروائي والقارئ على الصفحة هو أمر شديد الحميمية والمراوغة، فلا يمكن تناوله في أربعين دقيقة علنية، فيها أجهزة صوت بائسة وفيها دخول وخروج كل لحظة.
فما الذي جاء بهم؟ استمتاعهم بالكتاب؟ إقبالهم على القراءة؟ فضول تركته فيهم تجربة قراءته، مثلاً؟ يريدون أن يفهموا لماذا تترك فيهم الكتب هذا الأثر العميق؟ ربما يشعرون بوجود فائض من المعنى، يتجاوز متع الرواية الواضحة فهم يريدون أن يضعوا أيديهم عليه. شيء ما خطر لهم، ولا يمكن الإمساك به وإيعازه إلى شيء مما في الصفحات. باختصار، هناك لغز يريدون أن يفهموه، وهذا اللغز هو أنت. أو هم يفهمون أنه أنت. يشعرون أنهم إن عرفوا المزيد عنك، وعن الكتّاب بعامة، فقد يريح هذا عقولهم، ويَقْصِر مهمّتها على تجربة القراءة. ربّما!.
وأنت، من جانبك، تعلم علم اليقين أنه ما من انقطاع بين هذا الكتاب وبين حياتك. ستتكلم على الكتاب كما لو كنت مسيطراً على إبداعه، ولعلك كذلك بدرجة ما، ولكن من وراء ذلك، ومن قبله منطقة خلفية من التجارب والأحداث لم تكن لك سيطرة عليها. فما كان لك أن تكتب هذا الكتاب بالذات لأنك أمهر أو أوسع خيالاً ممن عداك، بل لأنك أنت. ولقد قيل الكثير في طبيعة الخيال غير المحدودة، ولكن الحقيقة البسيطة هي



العمل الفني: Alireza Darvish -إيران

أنه لا يمكن لغير الروائي الأميركي« دون ديليلو» أن يتخيَّل ما يتخيَّله ديليلو، وديليلو لا يمكن أن يتخيَّل ما يتخيله الروائي الأميركي فيليب روث، ولعله لا يريد. فالحدُّ- إذاً- لهذا الخيال اللامحدود هو أنت. هذا الكتاب كتابك. ومن أين كان له أن يأتي إلا منك؟
«هل تعتقد أن انتقالك إلى إيطاليا غيّر من طريقة تفكيرك؟»
«هل من المفيد لك بوصفك كاتباً أنك مترجم أيضاً؟»
«هل تقرأ زوجتك كتبك، ولو صحّ هذا، فكيف تراها؟»
ليس بين هذه الأسئلة ما هو موجَّه مباشرة إلى الرواية التي تتكلّم عليها. لكن على المرء أن يسلِّم أنه لو كان يعرف الإجابات، لأمكن أن يتعلّم منها شيئاً. إنما يصوِّب الجمهور أسهماً في الظلام، يتلمَّس علاقة بين الشخص الجالس على المنصّة والجوّ المعين في الروايات. أهو جوّ مزعج أم، جوّ مشجِّع. أم هو مزعج مشجِّع، وطريف أم كئيب عمداً؟ ولماذا؟ من أنت، حتى تقدّم ما تقدّمه؟ هذا ما يجول في أذهانهم. ولعل المفارقة هي أن هذا الغامض بالنسبة إليهم، غامض بالنسبة إليك أنت أيضاً. لكنك -ربما- في محاولتك الإجابة عن أسئلتهم، وفشلك في هذا لا محالة، تحكي لهم من حيرتك وإحباطك، أو من سخريتك وسحرك، أكثر مما بسطته في كتابك.

عن نيويورك رفيو أوف بوكس

ت: أحمد شافعي



الأعمال الفنية: Itzchak Tarkay -يوغوسلافيا

سبعة شعراء من إسبانيا وأميركا اللاتينية

الليلة مَغْشيّاً عليها في عقيق القمر

ترجمة: عبدالهادي سعدون

نعلم تماماً أن أسماء شعرية مثل (غارسيا لوركا، وأنطونيو ماتشادو، وخورخي لويس بورخيس، وأوكتافيو باث، ورفائيل ألبرتي، وأسماء أخرى)، قد غيَّرت خارطة الأدب في إسبانيا والقارة اللاتينية، ونبّهت إليها بعد سبات، على كونها لا تقلّ شأناً عن غيرها من آداب العالم الأخرى، بل إنها من الممكن أن تنافس أدبيّات القارّات الأخرى. وهذا ما حصل - بالفعل - من خلال حصول أدبائها على أعلى الجوائز العالمية وانتشار كتبهم المترجمة إلى لغات العالم، ومن ضمنها العربية.

لكن هنا بحَدّ ذاته قد همَّش، بشكل أو بآخر، أجيالاً وأصواتاً شعرية مهمّة أخرى متزامنة في الوقت، أو جاءت تاليةً لتلك الأسماء العريقة. لم يكن هذا التهميش بالطبع مقصوداً، بقدر ما جاء نتيجة الاتّكالية على الأسماء الحاضرة في المشهد والمتفوّقة عالمياً، مما لم يمنح حيّزاً لأسماء الأجيال التالية، بغية الظهور والبروز والنقل إلى اللغات الأخرى، الجديرة بها وبمسيرتها الأدبية.

نحاول، هنا، إزاحة النقاب عن هذه الأسماء غير المعروفة، فنعرِّف بها وبتجربتها، ونترجم لها من أجل إعطاء صورة ولو بسيطة عنها. إن التجديد والتجريب ميزة مهمّة من ميزات الشعر المكتوب باللغة الإسبانية. وإن جاءت وليدة تجارب سبقتها وأسماء أخرى تأثّرت بها، إلا أنها في واقع الأمر لها ما يمنحها ثقلها وخيطها الموصول مع التجارب الجديدة في بقاع العالم المختلفة.

إن نظرة بسيطة لهذه الأسماء السبعة المختارة هنا، تجعلنا ندرك أن العملية الشعرية لم تتوقّف، ولا يمكن المرور بها ببساطة من دون التأثّر بقراءتها وتحليلها مطوّلاً. وهذا الاختيار، وإن بدا عشوائياً، إلا أنه في الحقيقة مقصود، فمَرَدّ المزج بين أجيال متباعدة هنا، إلى أن إسبانيا ودول أميركا اللاتينية الناطقة بالإسبانية، خزينٌ هائلٌ من التجارب المنجزة، ولا تمرّ فترة من دون بروز حلقة أدبية أو أسماء مفردة تستحقّ المتابعة والانتباه.

آنخل غيندا

وُلد آنخل غيندا (Angel Guinda) في مدينة سرقسـطة عام 1948. يعيش في مدريد منذ عام 1988 حيث يمارس التدريس في إحدى مدارسها. مؤلِّف لعدد من الكتب النقدية في الشعر مثل: «الشـعر الضروري»، «بالضد من البيانات» و«عالم الشـاعر والشـاعر في العالم». أصدر العديد من الدواوين الشـعرية منها: «حياة نهمة / 1980، اللوز المرّ / 1989، بعد كل شـيء / 1994، معرفة الوسـط، 1996، حلول الزمن السـيء / 1998، صوت النظرة / 2000، سـيرة الموت 2001، كل ضيـاء العالـم 2002، وضوح داخلي / 2007 وقصائد للآخرين / 2009». تُرجِمت العديد من قصائده وكتبه الشـعرية إلى عشر لغات عالمية، وهو أيضاً مترجم معروف يترجم من اللغتين الإيطالية، والبرتغالية.

الحقيقة

على الرغم من أنني أكتب

بالضدّ منها

عنها، أبداً

لا أعرف

ماذا تحتوي الحقيقة،

ولا حتّى إن كان لها وجود،

لكنها تُصرّ

وهذا هو غموض حقّاً.

عالَم آخر

جئت إلى العالم لتحطيمه

ومن أنقاضه، أُشَيِّد عالماً آخر.

لكن الحياة سلاح هشّ،

لكن الموت لا يُحَطَّمْ.

ما زلت أتتبَّع نور الأعماق.

اتِّهام

مخترَقاً بشعاع ظلّ،

مثل كلّ الفتية

جئتُ لتحملني الحياة إلى أمام.

لم أهتمّ، صَمَتُّ، أغلقتُ عيني.

باسم جيلكم، أنا أتَّهم نفسي!

لو أكتب للا شيء، للا أحد

تفيض مني الكلمة.

لو أن المكابدة ليست أن تعيش

العالم- إذاً- مصنوع بصورة سيِّئة،

وكل زمنٍ ماضٍ هو الأسوأ،

وأقتنع بذلك؛

إذا لم أطرح السماء إلى الأسفل بالكلمات،

إذا لم أحطِّم الضوء ولا أخدش الهواء،

إذا تنَتَّنتُ مجترعاً نتانة أكبر،

أنا مَيِّت إذاً: لتقتلوني مرة أخرى.



إتنايريس ريبيرا

وُلِدت إتنايريس ريبيرا (Etnairis Rivera) في مدينة سان خوان في بويرتو ريكو عام 1949. صدر كتابها الأول في بوليفيا بعنوان «أغنية باتشاماما». حازت عام 2008 على جائزة آليخاندرو تابيا إي ريبيرا الكبرى للآداب عن مجموع أعمالها الأدبية، التي يمنحها القلم الدولي في بويرتو ريكو. تُرجمت أشعارها إلى لغات مختلفة مثل: « الإنجليزية والفرنسية، والبرتغالية، والإيطالية، والسويدية، والعربية». نشرت ثلاثة عشر كتاباً شعرياً من بينها: «آريادنا المياه، طيور الآلهة، العودة للبحر (إسباني إنجليزي)، منكّرات قصيدة وتفاحتها، تداخلات، ورحلة القُبَل». أدارت مشغل الشعر في معهد الثقافة في بويرتو ريكو، وتقوم بإدارة مهرجان الشعر الكاريبي. تعمل أستاذة الأدب الأميركو لاتيني في جامعة بويرتو ريكو.

موجة فادو

موجة غناء فادو هذه، التي تنتقل معك

بلا تاريخ للمضي، هي نبيذٌ مُعَتَّق يُبحر.

هي بجعة تحلِّق فوق البحر لكي تقتنص الأسماك.

تفتَّحي يا موجة الفادو، افتحي أبوابك. اهجري اللوعة، دعيها تتسرَّب.

أسماك حمراء

قل لي: هل نحن أسماك حمراء فوق الجليد؟

بحرٌ ميِّتٌ بأكوام أملاح متوحِّدة؟

أننا أزهار صفراء شبيهة بطيّات حبّ عتيقة

لا طائل منها، أزهار، بحبلٍ في الرقبة

والظِّهر مُعَرَّض للهواء، بلا عدوى حُمّاك، بلا أن تفهم أيّ شيء تقريباً،

ناجية في عاصفة دوّارة، منعزلة من دون مكان مُحَدَّد.

كيف تنطق لغتك الهجينة، أحلامك بالإنجليزية، كابوس العصور؟

قل لي: هل نحن أسماك حمراء تُصِرُّ على البقاء في المياه

أم قناع لا يُعرَف لصوت ينأى؟

من جسدك حتى البحر

من جسدك حتى البحر، هناك قبلة فحسب

تظلّ في المسافة مثل موجة،

من شعرك المعقود بالقمر حتى ليل المياه.

رشاقة ولمعان ما يخيفه جسدك،

عرين ونور خارق، مضجع نار ووثبة

قمّة لأيّ محطّة، جسور لا عبور عليها

وطرقات تنتظر،

ساحلٌ ذهبي أو صحراء لا تُحزر، جسدك السماوي،

متضوِّعاً بتراب ما بعد المطر، نيران شعائر يومية

عندما ألقمُ العالم بفمي.

الرقصة

على نَفَسي الأخير ترقصُ

حماماتٌ ونجومٌ في البحر
ربيع الرجال الجميلين والفجر
شاهد على ما حدث، رقص
العطر المُراق للحظة
الأسماك النارية التي ستولَد من خشبي.

إيه أيُّها العرّاف الحلو، والهجران
فلذة سماء غير كاملة،
اسم سلف الأيام، ويرقص.

المُفَضَّل

من بين كل الطيور، بأسمائها وعصورها، وقاراتها أناشيدها وعناصرها، أنت هو، الذي هنا الآن في هذه اللحظة التي لا تتكرَّر،

الطير في جسدك، في عينيك، في أفكارك،
طير فمك الذي يوقظ أحلاماً ومطر

الطير ها هنا حيث أكون، طائر الرغبة، المُفَضَّل لدى الإلهة
آلهة مغرية مخيفة تلفُّنا معها، وتعمل على أن ننسى، الموت.



فكتور رودريغث نونيّث

وُلِد فيكتور رودريغث نونيّث (Victor Rodríguez Nunez) في هافانا عام 1955. هو شاعر وصحافي وناقد وأستاذ جامعي. أصدر كتباً شعرية: «كاياما/ 1979، برائحة غريبة تُذكِّرُ بالعالم 1981، أخبار الوحيد 1987، غرفة النشيج 1993، قصائد النكرة/ 1994، الأخير إلى المعرض/ 1994، صلاة ناقصة/ 1999، محاضرات منتصف الليل، جزء أول/ 2006، محاضرات منتصف الليل، جزء ثان/ 2007، مشاغل/ 2011 وعلى العكس/ 2011.» نشرت منتخبات من أشعاره بلغات متعدِّدة: (الإنجليزية، والإيطالية، والفرنسية، والسويدية، والألمانية، والصينية، والبرتغالية، والروسية).

ميتافيزيقيا

لتعذروني
فالورقة بلا نافذة
وهذا القطّ المتوهِّج في السطح
الجدجد الخاطئ
كلس الجدران
الظلّ المرتعب للمذنب الأخير
وأستاذي في مادة الفلسفة
متوتِّر وممطر.

لكن أبعد كثيراً من واحدة من قبلاتك
ومن تلك العصافير
التي أطلّت محلِّقةً من عينيك
من شعرك القصير
من الجهد القاحل للاجتماعات
ومن اللوز المعتم لنهديك،
بعيد جداً
لا وجود للواقع الموضوعي.

أنتِ وحسب والارتعاشة الخضراء للعدم.

فَرَضِيّة

فَكَّرَ بطليموس
بأن العالم مثل عين بعض النسوة
فضاءٌ لكريستال رطب
وفي كل نجم يصف فلكاً تامّاً
بلا شغف
ولا مدد أو كوارث.

بعده جاء كوبرنيكوس
حكيم بَدَّل النهد بالحمام
جيب تمام الزاوية بالهلع
وحدقة الشمس التي كانت مركزاً للكون
بينما كان جيوراندو برونو يخشخش
من أجل سعادة القساوسة والأزواج.

حينذاك غاليلو
بدراسته العميقة لقلوب الصبايا
غرق في النبيذ الجيد
ضوء لزج بفعل الشمس
اغتصب نجمات لم يكنّ نجمات سينما

وقبل أن يموت فوق ذيل مُذَنَّب
حكم أن الحبّ أبدي.

كانط، من طرفه، لم يعرف شيئاً عن النساء
فقد كان أسير فراشة الحساب
في المطلق الميتافيزيقي
أما هيغل
التجريدي جداً
فقد رأى الأمر كشأن مطلق.

بِدَوْري
أضعُ للقرن العشرين
فرضيّة سهلة
يسمّيها النقّاد الرومانسية،
إيه أيَّتها الصَّبَيّة التي تقرأ هذه القصيدة
كلّ العالم يدور حولك.

برائحة غريبة تُذكِّر بالعالم

وصل ثيسار بابيخو توّاً
جالباً معه حروق الحروب
عكازاً مكسوراً لمجابهة الظلال
مَلْوِيّاً مُتَعَكِّراً
من الحزن
كما عليه دائماً.

وصل ثيسار بابيخو تَوّاً
بهيكل عظامه المسروقة
ابتسامة جافة
والقلب



عقدة منديل
أربعون عاماً من الحمّى في النظر.

وصل ثيسار بابيخو تَوّاً
يسأل عن التشي غيفارا
وعن الحمير
يحيّي الغائبين
ويبتدئ قصيدة
بِحِسّ إنساني بسيط
لها رائحة غريبة تُذكِّر بالعالم.

سونيت سوداء

أعرف هذا الصمت
برائحة نجمته التي لا تخطئ

هذا الصمت على وقع صراخ الأشياء
التي لا تستطيع الخلود.

من هم أولئك الذين يضطجعون
في توابيت حلمك المشرعة؟
هل دخلوا فيك
بعد أن نبش قبورهم المطر؟

هو وقت الآخر
الذي تخطّه ساعة النحل.
تبتدئُ الآن تجارة الأرواح.



لماذا يبرقُ القمر وحسب
في نظرة هؤلاء الموتى؟
هل أنت الذي يحييني؟

بالضدّ من القصيدة

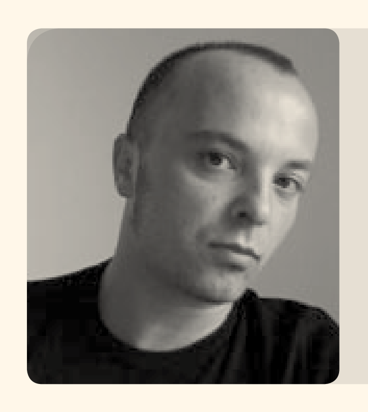
على وشك أن أكتب :
«الحالة الطبيعية للبشر هي الحزن»
فبدت لي
متوهِّجة تقريباً.

فكَّرت أن أستمرّ :
«وكل ما أعمله
هو الوصول إلى السعادة»
فأراك عارية، مثلما لم أَرَكِ سابقاً -
كلفاء*، نحيفة، وباكية.

وربما أنهيها :
«والأجمل هي مكيدة الموت»
لتقبيل عظامك
والبحث في الجلد
عن البقعة الأكثر انشراحاً.

كل هذا
إيه يا امرأة،
لكي نظل وحدنا
في نهاية قصيدة لا تخدع.

* من في وجهها كَلَف



لويس مونيوث

وُلِد لويس مونيوث Luis Muñoz في مدينة غرناطة عام 1966، وتخرَّج في جامعتها بتخصُّص في اللغة الإسبانية. شارك في مدينته بإدارة حلقة الأدب في الجامعة (1992 2000)، كما أدار مجلة «Hélice» منذ صدورها عام 1992 حتى إغلاقها عام 2002. عمل محاضراً للأدب الإسباني في جامعات الولايات المتحدة، واشرف على ندوات ومعارض تتعلَّق بشخصيات أدبية، لا سِيَّما تلك التي لها علاقة بجيل الـ 27 الإسباني المعروف. بدأ النشر نهايات الثمانينيات، لكنه لم ينشر كتابه الأول حتى عام 1991 بعنوان «أيلول»، ومن بعده نشر «تفاح أصفر» 1995، «الشهية» 1998، «مراسلات» 2001، «عزيزي الصمت» 2006.

أمام

فيما بعد سيكون، على البعد،

غبار زجاج

أو لحم رخو

أو مُجَرَّد فراغ.

الآن لا.

الآن في الأمام

ويسقي الصباح بصوته

يتحرَّك مقلِّداً

بريق فَرِحْ

ويطفو كما على ماء

كل لحظة معاً

وتستطيع أن تناديه.

جذور

في التطعيم بقي كله خارجاً.

دغل مبيضّ ولحميّ

مثل شيء فاحش.

فكَّرت بالتحوُّلات،

بكواكب ضالة، بالدواخل.

فيما بعد، بتخديشي،

فيما ستقوله لي وحسب.

نصطفي أرضاً جديدة

طرحت الجذور بعناية

وأضفنا تراباً أكثر.

كل الفضاء حولنا

بدا ينمو ويستقر.

حسدتها بصمت لأنها إبتدأت بشيء ما.

ملاحظة

الأكثر جمالاً من الكلّ،

الأكثر بشاعة، زمني.

الأكثر عتمة،

الأكثر تنويراً.

مثلما يعلم أحدنا،

هو الأكثر قسوة، الأقلّ.

يتسرَّب على وسعه كرمال ناعمة.

هو الأكثر شفافية، الأشَدّ غموضاً.

فيما لو شئت احتضانه، هو آخر.

الصمت

الصمت ورقة مُجَفَّفة.
يعلق بها بنفسج العيون الناعسة،
ضوء مشاعل فكرة أن تكون
باحتمال، الأكثر سعادة
وفراغ الكأس كرفقة مرغوبة.

ماذا بعد؟
كلمات قليلة
تتسرَّب ولا تترك أي أثر،
تضيع في الأسفل
في حلقات بئر.

لو أستطيع

لو أستطيع أن أكون العُرف.
ما ينفد. وبعد حين
ما ينعش الرغبة.
ألبطُ في حوض الاستحمام نفسه،
برمال مغايرة،
دائرة الضوء أسفل الجلد.

يمسحُ الزمن شارعه
كل يوم.
هو سرّه أم هي هيئته؟





خوليا بييرا

ولدت خوليا بييرا (Julia Piera) في مدريد عام 1970. درست علوم الاقتصاد، وفي فترة لاحقة تخصَّصت بالآداب الأوربية. لها أكثر من كتاب في النقد والترجمة. ظهرت نصوصها الشعرية منشورة في العديد من المجلات الثقافية المعروفة، وتَمَّ إدراجها في أنطلوجيات شعرية مختلفة مثل: «11 مارس قصائد للذكرى / 2004، حقل مفتوح / 2005، شعراء بالأسود والأبيض / 2006، شراكات / 2008، وآخرها كلمات على كلمات: 13 شاعراً شاباً / 2010.» من أعمالها الشعرية: «عند ذرى الرمال 2003، مثل هذه العصافير المحنطة / 2004، محاورات مع ماري شيلي / 2006، وبويرتو ريكو ديجتال / 2009».

الرحيل

الرحيل يتحدَّد
ويطلق نشيدك
بتتابع القيثارة الكوكبية:
الشتات
إلى جزيرة باسكوا
لا يخطئ معنا
وأولئك المرضى بالسفلس
الذين لمحوا أشباحاً مصفرّة
في الضفة اليسرى.

الرحيل يكسبُ الختام
على وقع نشيدك
والغلة المزهرة لا تتوعَّك
بل تصرخ: قلبي سيصير طوطماً
وستكون أنت لو رغبت
سلاحف الشاطئ المراقبة.

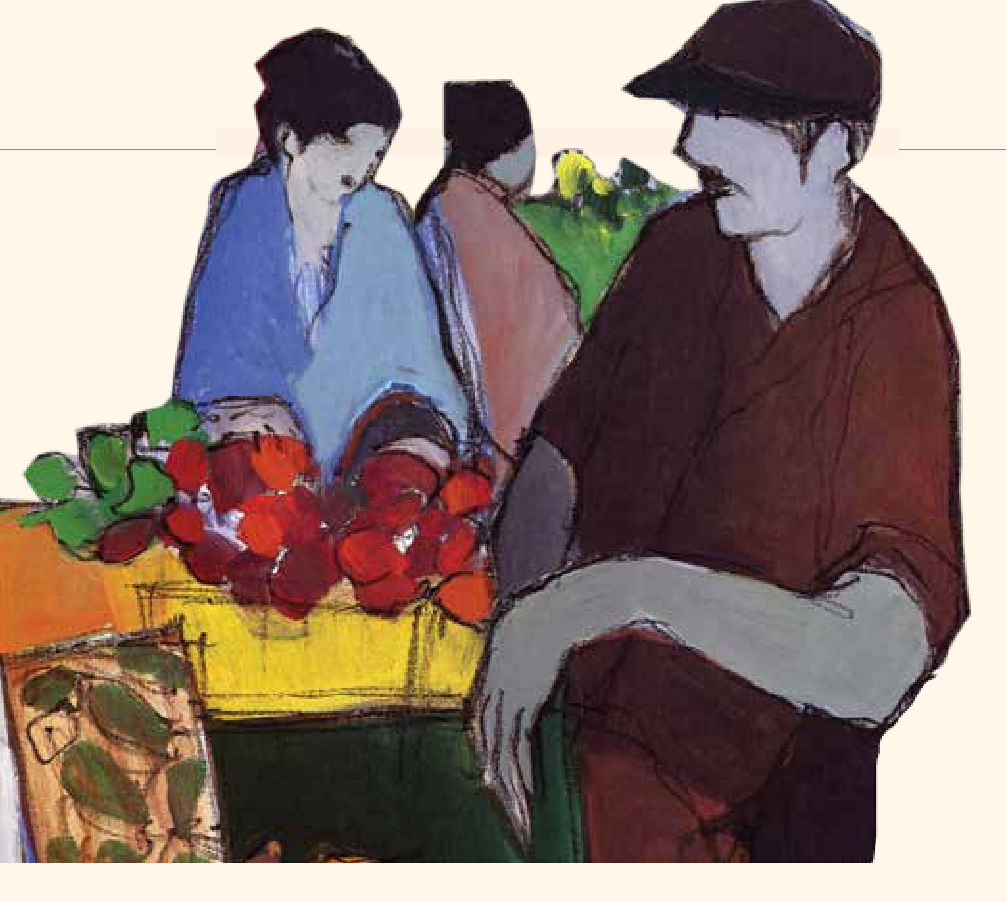
محاكمة الذاكرة

بعد الجريمة
لا تَمْحُني، اترك
للذاكرة أن تنتقص للقدر، لهذا أتضرَّع إليك
اتركها كي تنتقص للقدر
حتى الآن تتخيَّل
سواحل كثبانية جوار بحر الشمال
أحذية طفلة مدفونة،
تسع شقق للكراء
ونحن
في البحر الهادئ
بين دلافين وكواسج
نعوم حتى الطوّافة النائية
الشفّافة تلك.

تصميم فضائي

صاحب المصنع في نيوكاسل
خبير في التصاميم الفضائية
يحاول تشكيل الأرواح
على طريقته برؤية الكواكب.

في أرجوحته الكولونية، ليلاً
يتأمَّل السماء
غاطساً في مدينة
بجزيرة كبيرة



وبرد شمالي.

والأرواح تولَد
سوداء
بحبيبات ضوء خافتة.

في واجهات المَحَلّات

مثل الحوامض
تلك التي يشربها سوء الحزن
بلا لحم
ذلك أننا غير قابلين للاستهلاك.
يهجروننا في دكان ما وراء البحار.
مطرودون من أصحابها
نمنح حرارتنا للواجهات
جوار قطع الحلوى والكستناء،
وأطعمة الموسم
المعروضة.
نحن لا نشتكي
لأصحاب المَحَلّات.
نافعون بديكورنا
وعندما يتغيَّر الوقت
ويعود الثلج
سيبيعون الحلوى والكستناء
سيحتفل أصحاب المَحَلّات
وسنبقى
وحيدين
بلا لحم
إزاء احتفالية العالم.

رقصة العقرب

من رقصة العقرب
يبرز مسير هادئ.
بداية وموت.
تنويمة مضيّ ومجيء
القدَر والروح العاطلان
يشغلان المجرى نفسه.
من رقصة العقرب
يبرز الانسياب الرائق لنهر حلقي.
اكتظاظ رواسب على الضفَّتين
في النهاية وفي البداية
يبقى هذا الخاتم الرملي
يبقى هذا القرص الريحي
يبقى هذا الخندق الهوائي
الذي يرقص بين القمم.



لـويس رافائيل

وُلِد لويس رافائيل هرناندث (Luis Rafael) عام 1974. شـارك في أغلب المهرجانات المحلّيّة، وأدار مجلة «خاكارا» الأدبية منذ تأسيسـها عام 1995 حتى عام 2005. باحث وناشر مختصّ بالأداب الإسبانية الحديثة. حاز على الجائزة الوطنية في القصة والشعر عامَيْ 1990 و1995. لـه إصدارات شـعرية وقصصيـة عديدة منها: «فـي بيت الرجل/ 1995، رسائل إلى الأب/ 2000، سيد الجياد/ 2006، وبابل/ 2011»..

رأيت حَدّ الضوء

رأيتُ
شريك الساعات
ظلّي في الأرصفة
طرقاً مخطّطة لساعة هائلة
الصباحات الزائلة
المساء المتأخِّر

تخشخش الشمس
وتملأ الجحيم
بينما ندور
يقطع حَدّ الضوء
طيفي

الليلة
مغشيّاً عليها في كل نجمة
في عقيق القمر
تبدو شفافة.

في المطر

تنتزع عوالم خادعة
خصلات ضوء
مبلَّلة بكائن مُرْتَبك
ربما مستقبل
بركة متواضعة

تعود العيون إلى سماء
مضيئة وشاحبة
أيّة أرواح
ستسكن فضاءها
بين أجنحة الشمس
وجسدي
مضبَّبٌ في الجحيم؟

المعجزة

ذراعاك يخبِّئان المعجزة
أمام الحدقة الوديعة
أمام ذراعيّ
ويديَّ الرطبتين

الخَدّ الرقيق يبتسم لي
وينحني
في زغب الحاجبين
المشهد الجادح لصدرك
اشتياقٌ فقير

الخالُ البراق للعضلات
يتنبّأ بهذا اليوم
أو بهذا المساء
أصابعي باتجاه الضوء.

هذا من ريش مُتَعدِّد الألوان

هذا من ريش مُتَعدِّد الألوان
قد أضاء لوني الرمادي
أمام محيط بعيد
هذا الذي يقبله الفضاء
غامض فحسب
بعينيه المخضرَّتين

خلف حجابه
مثل هيئة ماضية

بلا حراك فوق المرآة
بأي شيء تطوي الغزالة
خطوتها المعتقلة
مرئيّة بأشياء تتسامى
هذا الذي نبت نحو السماء.

حاكم لناس كُثُر

الذي حكم ناساً كُثُراً
يضيعُ في الليل
ويبرز في دأب الجدران
في كل نظرة منوِّمة جديدة

«ماذا يفعل في شيخوخة الفكرة؟»

النبؤة تنزلق بصوتها السائل
بطيء الفهم يتعلَّق بمهرته الرقيقة
البهيمة بليدة
يحطِّمها:

هو هنا
مَلِك بنى إمبراطورية
بلعبة أبجديَّته
وتعويذة قرن سحري
حبل سُرّة متعرِّق يحيط بالعرش
والسائس بأنف نحاسي
له ظلّ في الجانب

آه، يا سيدي المسكين !
ملاءة مسكينة تشفّ !
أين ستجد في هذا اليوم
المحارب الذي يرافقك؟





يولاندا كاستانيو

وُلِـدت يولاندا كسـتانيو (Yolanda Castano) في عام 1977. تُعَـدّ من أهمّ أصوات الجيل المعاصر في الشـعرية الإسـبانية. تكتب أغلب شـعرها باللغة الغاليثيـة (إحدى أربع لغات رئيسية في إسبانيا). كتبت الشعر وهي طفلة، وحازت بأول كتبها المنشورة عام 1994 على أعلى جائزة محلّيّة، لتتبعها بكتب متعدّدة منها «اللذة» 1998 و«نعيش في دائرة إيروسـيـة» 1999. عام 2000 أعادت نشـر نتاجها الشـعري كاملاً تحت عنوان «عَدْنية» نسـبة إلى (عَدْن الجَنّـة)، مـع قرص مدمج تغنّي فيه قصائدها بتنويعات موسـيقية محلّيّة. وهي أيضا ناقدة ومديرة تحرير مجلة ثقافية فنية تعنى بالموجات الشعرية المعاصرة.

مدينة البندقية، أو لهو الجمال

1

كلارا، اطرحي هذا الحجاب:
عينا الغريقة تخترقان جناحي الهزيمة. عينا الغريقة الرائعتان، عذريَّتها الغريبة، جنونها.
ليست من هنا هذه الزهرة.
ليلَكٌ صارم تغطّى باليأس.

2

هنا ترقد أوفيليا، النموذج، وهنا،
ما سأكونه أنا لها، وللسِّيْر جون أفريت ميلاس.
أوفيليا ناصعة البياض، السمحة، أوفيليا البريئة؟
يا مخدّري.

3

شفتا الغريقة الشاحبتان تلمعان فوق سطح الغرق. يجعلان ما لديك شفتان طريَّتان. شفتا الغريقة المغرقتان بالحزن. عسلها البارد، مخدّرها.
لن أقدم على هذا العرض في كوكب مجهول، الفنار بهيئة بركة أنشدت لأوفيليا. وأيّ بريق لن يتنازل لهذه الزهرة، زهرة اللهو لكن دون معصية. النهاية الحلوة التي لا تتنفَّس.
هكذا كنت أنا أيضاً. لا أمسّ أبداً.

4

ليست من هنا هذه الزهرة.
لكن مع هذا يفضّل هذا الشيء الرهيب. وشيء مما يهرب.
مثلما يعشق استنشاق دمغة بالاسم المطرَّز من الخلف، هذا الجمال المركَّب. المكتمل.
ذراعا الغريقة الممتعتان، هما ما أبحث عنه.

5

وأنا أريق كل قنوات شراييني لكي أعود إليك
حتى لو كنت استعارة الفن
أو مسرح الحب.

6

غطّيني حتى الختام، بهذا الحجاب: هذه السياط، رموش السمّ النقية، رموش الغريقة.
ارتجافتها تمنحني الحياة.
شيء فيَّ ليس على ما يرام.
أنغمرُ في هذا التصوُّف العجيب.
هذا اليأس.

7

هنا المادة تتحوَّل حقيقة إلى تصوُّف. أريد أن أموت في كذبتها التي من روعة لا تحتملْ. تتضبَّب الحواشي تبعاً للعدسات. ولينقذنا حينئذ الإغواء.
... أريد أن يتظاهر بأنه يحبّني. وأن ينقذنا الإغواء.
مدمنة مسكينة، لا تعي. مأهولة أيضاً.
أن يهدِّئنا لهو الجمال.

سرّ لم يَطَّلِع عليه أحد

كوينتين رينولدز

مونتريال مدينة كبيرة جدّا. وكغيرها من المدن الكبرى، تتّسع لشوارع ضيّقة: شوارع كشارع «برانس إدوارد» الذي يوازي أربع عمارات طولاً. لا أحد يعرف هذا الشارع كما يعرفه بيار ديبان. كان يوزّع الحليب للعائلات هناك منذ ثلاثين سنة.
وعلى امتداد عقد ونصف دأب حصان أبيض ضخم على جَرّ عربة الحليب. في مونريال، وفي القسم الفرنسي من المدينة بالخصوص عادة ما يحمل الحيوانات والأطفال أسماء القديسين. لم يحمل حصان بيار أي اسم عندما اشترته شركة الحليب في البداية. وبعد أن علم بيار أن الحصان على ذمّته في العمل، ذهب إليه ومسح بلطف وحنان على عنقه وأطرافه، ونظر في عينيه وقال: «هذا حصان لطيف، يمكنك أن ترى روحه الجميلة تشعّ من عينيه، سأسمّيه باسم جوزيف القدّيس الذي كان يتمتّع بروحه اللطيفة». وبعد سنة تقريباً استطاع جوزيف أن يميّز المنازل التي تشتري الحليب عن سواها.
يذهب بيار في الخامسة من صباح كل يوم إلى الإصطبل بشركة الحليب فيجد العربة المجهّزة، وقد امتلأت بقوارير الحليب، وجوزيف في انتظاره. «صباح الخير صديقي العزيز»، هو يمتطي كرسيه، فيجيبه جوزيف بالتفاتة.
يقف بقية السائقين وعلى وجوههم ابتسامة للمشهد مؤكّدين أنّ الحصان يبتسم لبيار.
ويهمس بيار لجوزيف: «تقدّم صديقي». فينطلق الاثنان في نخوة تجاه الشارع. تلفّ العربة ثلاثة شوارع دون أن يأمرها بيار، ثم يجتاز الحصان المنزلين الآخرين، ويقف أمام المنزل الثالث بمفرده. يدور جوزيف، وينقلب عائداً من الجهة الأخرى. بالتأكيد لقد كان جوزيف حصاناً ذكيّاً.
كان بيار يتحدّث عن جوزيف: «لم أشدّ له يوماً العنان. فهو يعرف أين يقف بالضبط». وهكذا استطاع رجل أعمى أن يوزّع الحليب مع حصانه جوزيف الذي يجرّ العربة. استمرّا على هذا الحال لسنوات. وكبر بيار وجوزيف معاً، وابيّض شارب بيار، وأصبح كشارب فيل البحر، ولم يعد جوزيف يحرّك قامته بخفّة، أو يرفع رأسه عالياً كالعادة.
لم ينتبه حارس الإصطبلات، جاك، إلى تقدّمهما في السّن إلا بعد أن رأى بيار ذات صباح يتوكّأ على عكّاز.
ضحك جاك وقال: «هاي بيار، أصابك داء الملوك، أليس كذلك؟».
- «أجل» أجابه بيار، «لقد كبرت وثقلت عظامي.».
«حسناً»، طلب منه جاك «عليك أن تعلّم الحصان أن يحمل الحليب إلى المنازل بدلاً عنك» إنه قادر على كل شيء. فهو يعرف زبائنه الأربعين القاطنين بشارع برانس إدوارد. كما يعرف الطباخون أن بيار لا يعرف القراءة فكانوا يطلبون منه ما يريدون بأغنية كلما احتاجوا إلى المزيد من الحليب: «بيار. أحضر علبة إضافية هذا الصباح». كانوا يغنّون كلّما سمعوا عربة بيار تقرقع على إسفلت الشارع، وكان بيار يجيبهم بحبور «إذاً، لديكم زوّار للعشاء هذا المساء!». كان بيار يتمتّع بذاكرة خارقة وكان يحرص، كلما وصل إلى الإسطبل، أن يذكّر جاك: «اشترت عائلة «الباكوينز» علبة أخرى هذا الصباح، واشترت عائلة «ليموانز» نصف لتر زبدة..». كان يطلب من كل سائقي العربات إعداد فواتير كلّ أسبوع وجمع الأموال إلا جاك، بيار أعفِيَ من هذه المهمّة لمكانته عندهم. كان يطلب منه أن يأتي في الساعة الخامسة صباحاً ليتسلّم عربته التي لا تبرح مكانها، ويوزّع الحليب، ثم يعود بعد ساعتين، ويترك عربته قبل أن يلقي تحيّته المعهودة: «إلى اللقاء جاك»، ثم ينزل متثاقلاً أسفل الشارع.
ذات يوم حَلّ مدير شركة الحليب ليتفقّد سير العمل في الصباح. التفت جاك إلى بيار وقال للمدير: «انظر كيف يتحدّث إلى ذلك الحصان الذي ينصت إليه! انظر كيف يلتفت إليه؟ انظر كيف يحدّق في عيني الحصان، أتعرف؟ اعتقد أنهما يتقاسمان سرّاً. لقد شعرت بذلك مراراً، وكأنهما يتآمران أحياناً وهما يغادران. سيدي، إنّ بيار رجل طيّب ولكنه طعن في السّن. أعتقد أنه من الأفضل إحالته على التقاعد ومنحه معاشاً صغيراً». ضحك مدير شركة الحليب وقال: «آه، لكن بالطبع، أعرف عمل بيار.



لقد عمل معنا لمدّة ثلاثين سنة حتى الآن. وقد أحبّه كلّ من عرفه. أبلغه بأن الوقت قد حان ليستريح، وسيتقاضى أجرته كاملة كل أسبوع، فأجابه جاك: «ولكن بيار رفض التقاعد، وقال إنّ حياته ستنتهي إن أُعفِي من مهامه»، وقال لي: «لقد هرمنا، دعنا نَعِش ونهلك معاً. وعندما يحين الوقت لينتهي جوزيف ويغادر، فسأغادر معه».

في أمرهما سرّ، يدفع بيار للضحك بحنوّ لجوزيف، كل واحد يستمدّ قوة خفيّة من الآخر. عندما يصعد بيار العربة المثبتة على الحصان يكتمل شبابهما ونشاطهما. وعند الانتهاء من العمل يترجّل بيار الأعرج صوب الدرب، وقد بدت عليه علامات الكِبَر، يطأطئ الحصان رأسه، ويتّجه متثاقلاً نحو الإصطبل. وفي أحد الصباحات الباردة حمل جاك خبراً سيئاً لبيار. لا يزال الظلام يخيّم على المكان، وكانت النسمات الصباحية قاسية كالثلج الذي نزل بكثافة طوال الليل. قال جاك مخاطباً بيار: «حصانك لم يستيقظ هذا اليوم. لقد كبر وناهز الخامسة والعشرين،أي ما يعادل خمسة وسبعين سنة بعمر الإنسان». أجابه بيار بصوت خافت: «أجل، عمري خمسة وسبعون، ألن أرى جوزيف بعد الآن؟»

«بلى يمكنك رؤيته»، أجابه جاك بلطف. وأضاف «هو الآن جثّة هامدة لا يتحرّك في الإصطبل.انهب وألقِ عليه نظرة أخيرة». خطا بيار خطوة إلى الأمام، ثم التفتَ وقال: «لا، لا أنت لم تفهم ما أعنيه جاك». ربّت جاك على كتفه وقال: «سنعثر على حصان آخر يشبه جوزيف. وفي شهر واحد ستعلّمه، وسيتعرّف إلى جميع المنازل تماماً كما فعل جوزيف، وسـ.........». ولكنّه لم يكمل عندما نظر في عيني بيار. لسنوات عديدة كان بيار يلبس غطاء واسعاً سميكا ينزل إلى حدّ عينيه. تأمّل جاك في عيني بيار وقد هاله ما رأى. لقد خفت بريقهما منذ أمد بعيد. «استرح اليوم، بيار»، ولكن بيار قد ذهب لتوّه يتوكّأ سالكاً طريقه المعتاد. استقبل بيار الجسم المتحرّك القادم من الجهة الأمامية عندما كان يهمّ بقطع الطريق. علا صوت منبّه شاحنة ضخمة، وسُمع صوت العجلات المطاطية تحكّ بشدّة على الإسفلت والسائق يحاول عبثاً إيقافها. ولكن بيار... بيار لم يسمع أي شيء... كان تائهاً. وبعد خمس دقائق صرّح الطبيب قائلاً: «لقد توفّي الرّجل... توفّي على الفور». وأضاف سائق الشاحنة «لم يكن بوسعي القيام بأي شيء. لقد كان يسير باتجاهي، أعتقد أنه لم يرَ الشاحنة، لم يَرَها أبداً، لم أفهم، لقد كان يمشي وكأنه أعمى».

«أعمى!؟» أجابه الطبيب على الفور وقد انحنى على الجثّة، وأضاف «بالطبع، لقد كان الرجل أعمى، ألم ترَ تلك الأورام في عينيه؟ لقد فقد بصره منذ خمس سنوات»، ثم التفت إلى جاك وقال له: «قلت إنه كان يعمل لحسابك؟ ألم تعلم بأنه كان أعمى؟ فأجابه جاك بلطف وحسرة: «كلاّ، كلاّ، لا أحد يعلم ذلك عدا واحد، هو صديق له يدعى جوزيف... لقد كان... سرّاً. أعتقد أنه سرّ بينهما فقط».

ت: عبد الله بن محمّد

امرأة تحرس مفاتيح اللّيل

مختارات للشاعر خميس فيّاض

ترجمة: خالد الريسوني

خميس فيّاض، شاعر كوبي من أصول عربية، وُلِد سنة 1930 في زاكاطيكاس بالمكسيك من أسرة ذات أصول مسيحية لبنانية هاجرت إلى أميركا اللاتينية، وكانت في البداية قد استقرّت في المكسيك، ثم انتقلت إلى كوبا، حيث قضى خميس جزءاً كبيراً من طفولته ومرحلة شبابه. التحق بعد تعليمه الابتدائي بمدرسة للفنون ملحقة بأكاديمية الفنون الجميلة سان أليخاندرو، وبعد دراساته بها والتحاقه بالأكاديمية ذاتها نال شهادة تخرُّجه سنة 1952، ومنذ سنّ مبكِّرة ترأَّس تحرير عدد من المجلّات، كما شغل منصب مدير فني ومكلَّف بإعادة ترميم الفسيفساء والخزف بالمتحف الوطني. وفي سنة 1954 رحل خميس فيّاض صحبة زوجته وابنته إلى باريس، وهنالك اندمج في الوسط الثقافي الباريسي. درس في السوربون الديانات السامية المقارنة و تاريخها، وتعرَّف إلى أندريه بروتون أحد أهم الوجوه الشعرية الفرنسية والزعيم والمنظِّر الأساسي للحركة السوريالية العالمية. في هذه الفترة أقام أول معرض تشكيلي، كما كتب أجمل قصائده الشعرية التي لقيت رواجاً وانتشاراً كبيراً بين القراء مثل قصيدة «متسكِّع الفجر»، وهي القصيدة التي أهداها إلى الشاعر الكوبي الكبير نيكولاس غيين، تسع سنوات بعد ذلك عاد إلى كوبا ليساهم في الثورة الكوبية. ثم عمل في الصحافة وتحمَّل عدة مسؤوليات في اتّحاد الكُتّاب الكوبيين، مارس مهنة التدريس في المدرسة الوطنية للفنون في كوبا، كما عرض أعماله الفنية في عدّة بلدان، وترجم إلى الإسبانية عدداً كبيراً من الشعراء أهمّهم بول إيلوار، وأتيلا جوزيف، كما تُرجِمت قصائده إلى العديد من اللغات العالمية. توفِّي سنة 1988 في هافانا بعد مرض عضال.

لا تعبق برائحة الأرض

لم يحملوا أزهاراً ولا بذرات

لم يأتوا ليملأوا بيوتنا خبزاً وموسيقى

لم يأتوا ليجلسوا على البوابة متحدِّثين

عن الأيام الجميلة،

عن الحبّ أو العمل.

أياديهم لا تعبق برائحة الأرض

لم يأتوا ليجمعوا آجرّ

البيت الهادئ،

لم يأتوا ليحلبوا البقرة

المُبَلَّلة بالنجوم وبالندى،

لم يأتوا ليقطعوا الأشجار القديمة

التي سنصنع منها مائدتنا،

لم يأتوا ليعلِّمونا القراءة

ولا ليعالجوا أيادينا الجريحة،

لم يأتوا ليصاحبونا في الحلم

بعالم نُشَيِّدُهُ بالعرق والفرح.

أياديهم لا تعبق برائحة الأرض،

أياديهم لم تحمل خصلات من ريش الحمام،

ولا أكياس ذرة ولا صناديق كتب.

أياديهم لم تأتِ ببراميل من الزيت

ولا بكؤوس و لا بمطارق ولا بكمنجات،

أياديهم لم تأتِ بالأمل،

أياديهم لم تأتِ بالحبّ،

أياديهم لم تأتِ بالصداقة،

أياديهم لم تأتِ بالفرح،

أياديهم لم تأتِ بالسلام،

أياديهم لم تأتِ بالحياة،

أياديهم لا تعبق برائحة الأرض.

أحياناً

أحياناً في صمت الممرّ يقفز شيء ما،

يحطِّم شخص ما اسماً قديماً،

تعبر الذبابة المجنونة وهي تئزُّ مشتعلة

بعيداً عن خيوط العنكبوت المضيئة.

هكذا هو الأمر فقط، لكنه مليء جداً بالمفاجآت.

منزلُ أشباحٍ بلا أنباءٍ حيثُ الغبارُ

يصنع نوافذ جديدة وقطعَ أثاثٍ ورقصاتٍ جديدة.

لا. أنت لا تعرفه، أنت لم تنظر طويلاً إلى حدقتَيْ عينيّ.

ولذلك تمتلئ عيناك دمعاً. أصغِ إليّ:

بيتي لا يهرب، هو دوماً بعيد.

عبر هذه السلالم يتمّ الصعود حتى الأسود،

الواحد يتعب من ارتقائها ولاهثاً ينام

دون أن يعرف لا الأيام ولا الحمى ولا الضوضاءَ الكثيفَ

للمدينة التي تغلي في العمق.

أحياناً في صمتِ المَمَرِّ، يولَد شخص ما بغتة،

شخص يطرق الباب بلا رقم، وينادي.

لا، أنت لم تكن قَطّ هنا. لا أنت لا تأتي.

كلمتي هي أن أفتح، لكنني أكاد دوماً أمضي في سفر.

قد ذُكِر اسمي

قد ذُكِر اسمي، أنهض مسرعاً.

مَنْ تلفَّظ باسمي؟ المكان هنا معتم، ميِّت.

سأفتح النافذة أولاً لكي يُثارَ الغبارُ.

إلى الأمام. كيف حالك؟ أنا لا أتحدَّث عن حياتي.

الصمت يتحدَّث عن أيام متآكلة.

أوراقي لا تعرف كيف تخرس، عدوانية وكثيرة.

أوراق. هذه الورقة كانت لأجل الردّ على

رسالتك.

لا أنسى ذلك. لكن هذا المكان ضيِّق جداً.

والواحد ينام، أيّها الصديق.

أحياناً لا يملك الواحد زمناً لكي يحيا.

العمل، العمل، هنا تغنّي الهوّة.

اجلس. سوف أقرأ شيئاً لريلكه.

لو أفتح

لو أفتح ذلك الباب فلا شيء سيهرب،

كلّ الأشياء سوف تعود، ستكون مجدَّداً هي ذاتها في الغرفة المضاءة،

كلّ الأشياء القديمة والقذِرة والمتناثرة تحت الغبار.

النور يجذب أزيزاً، مياهاً توقظ

وتجرحني أنا الذي أتأمَّل المشهد خائفاً.

أجل خائفاً، تُفزِعني بعض الزيارات اليومية،

بعض الخطوات في الظهيرة الميتة بين البهاء.

وخائفاً، لأن عائلتي بعيدة. لن أفتح الباب.

أحسّ خوفاً شديداً.

هنا، في العتمة وفي المُغْلَق.

لكن، كيف تكون هذه الأشياء حقيقية؟ تبدو غارقة، تغرق.



تنظرُ إليَّ. كيف تكون حقيقية؟

البعض منها يلتمع رغم كلّ
شيء، تبدو جميلة هكذا،

دون أن ينفتح الباب.

تلك الدمية جميلة تحيا، تبحث
عن اليدين

الثخينتين لأبيها السَّعيد في مدينة مكسيكو.

ذلك السّكّين يلتمع كما لم يلتمع من قبل: حدّه
يفصلُ المخاوفَ

ونارَ هذه الحياة الكثيفة.

سوف أفتح، لا، لن أفتحَ، أخافُ

أن يقفزَ شيْءٌ لا متوقَّعٌ، ويختلطَ عليه الأمرُ

من بين الأشياء التي لا أحبّها.

مشنوق مقهى بونابارت

حتى لا يتعرّف إلى هُوَّات الدخان

وحتى لا يبتلع جرائد السماء

وحتى لا يستعمل نظّارات مغطّاة بالدم أو
بخيوط العنكبوت

ذاك الذي كان يجلس في زاوية بعيداً عن
المرايا،

يحتسي فنجان قهوة، ولا يستمع إلى دورة
الأسطوانات

بل إلى جلبة رذاذ المطر الخفيف

ذاك الذي كان جالساً في زاوية، بعيداً عن
وميض البروق

بعيداً عن الأسُودِ البنفسجية لكلّ الحروب

صَنَعَ ربطة من قطعة ورق

كتب عليها اسم البابا واسم الرئيس

وألفي اسم شهير أخرى

وعلى مرأى من كلّ الحاضرين

شنق نفسه من القبعة التي كانت تلتمع فوق
رأسه الأصفر.

صاحب المقهى خرج تحت ردائه الأسود

باحثاً عن شرطي،

كان أرمسترونغ يغنّي بلا توقُّف،

وبدا القمر مثل قطّ متهيِّج فوق أحد السطوح.

ثلاثة سكارى كانوا يضربون المنضدة بقبضاتهم.

بينما المشنوق، وبعد أن تأرجح بعذوبةٍ خلال رُبعِ ساعةٍ،

وبصوته البعيد جدّاً

شرع في إلقاء خطبة جميلة:

*Maintenant, je suis pendu dans le Bona

المطرُ بلَّوْرُ بؤسي

والسِّياسيون يقضمُون عكَّازي،

لو لم أشنق نفسي لَمُتُّ

بذلك الداءِ الغريبِ

الذي يُكابدُهُ من لا يأكلون،

أحمل في جيوبي رسائل مضغوطة

كتبتها أنا لنفسي

لكي أحتال على عزلتي،

حنجرتي كانت ممتلئة بالصمت

وهي اليوم ملأى بالموت.

أنا مفتون بِهوى امرأةٍ تحرُسُ مفاتيحَ الليل،

هي قد نظرتْ إلى نفسها في عينيَّ دون أن تعرفَ من أكونُ،

والآن ستعرف ذلك حين تقرأ حكايتي من سخام الجرائد،

ستعرف أن اسمي هو لويس كريزيك،

مواطن من عمق الرجال الأحرار،

وريث لرماد الفجر،

قد عشت مثل شبحٍ

بين أشباح يعيشون مثل أناسٍ،

وعشتُ دونَ أحقادٍ ودون أكاذيبَ

في عالم قُضاةٍ وأطْيافٍ،

لا الأرضُ التي ولدتُ فيها كانت لي

ولا الهَواءُ الذي أستريحُ فيه،

تملكتُ ا لحُرِّيَّة فقط،

أي الحقَّ في المُكابدةِ وفي التّيِهِ،

في أن أكونَ هذا الجَسَدَ البَارِدَ

متدلّياً مثل فاكهةٍ

بين من يغنُّونَ ويضحكون

بين شاطئٍ من الجعة

ومَعْبَدٍ بُنِيَ لزَخْرَفةِ الخَوْفِ،

المرأةُ التي تحرسُ مفاتيحَ الليلِ

سوفَ تعرفُ أن اسمي لويس كريزيك،

وأني كنتُ أعْرُجُ قليلاً، وأني كنتُ أحبُّها،

سوفَ تعرفُ أني لستُ وحيداً، وأنَّ معي

عالماً قديماً سوفَ يختفي

سوفَ يمحوهُ الفَجرُ نهائيّاً

مثلما يُسحَقُ الضَّبابُ أحياناً

أزْهارَ الكرَزِ

لقدْ سَحَقَ المَوْتُ صَوْتِي

حينما عاد صاحب المقهى رفقة شرطي من صفيح وكبريت

لم يكن مشنوق مقهى بونابارت سوى دخان مرتعش لسيجار

تحت القبّعة

فوق فنجان ببقايا القهوة.

* باللغة العربية: أنا الآن مشنوق في مقهى بونابارت.



أيّها اللّص، أيّة حياة هي حياتك؟

جان ماري غوستاف لوكليزيو

أخبرني، كيف بدأ كل شيء؟
لا أعرف، لم أعد أعرف، حدث ذلك منذ زمن طويل جداً، لم أعد أتذكّر الوقت الآن، هذه هي الحياة التي أعيش. ولدتُ في البرتغال في أريسيرا التي كانت آنذاك قرية صيادين صغيرة غير بعيدة عن لشبونة، قرية كلها بيضاء، تقع فوق سطح البحر. بعد مدة، كان على والدي أن يغادر القرية لأسباب سياسية لكي نستقرّ في فرنسا رفقةَ أمّي وخالتي. أما جدّي فلم أرَه أبداً مرّة أخرى. كان ذلك بعد الحرب تماماً. أظن أنه مات في تلك الفترة. لكني أتذكّره جيّداً. كان صيّاداً، وكان يروي لي الحكايات غيرَ أنّي الآن لم أعد أتحدَّث البرتغالية إلا قليلاً. فيما بعد، عملت كمساعد بنّاء مع أبي الذي مات بعد مدّة، وأصبح لزاماً على أمّي أن تشتغل هي الأخرى. أما أنا فقد توظّفت في شركة تتولّى إعادة تجديد البيوت القديمة. كانت الأمور تسير على ما يرام.
آنذاك كنت كغيري من الناس: لديّ عمل، متزوّج، ولي أصدقاء. لم أكن أفكّر بالغد ولا بالمرض ولا بالحوادث. كنت أعمل كثيراً والنقود شحيحة، لكني لم أكن أعرف أني كنت محظوظاً. مرّ وقت تخصّصت فيه بأعمال الكهرباء. كنت أعمل بتصليح الدوائر الكهربائية ونصب الأجهزة المنزلية، الإضاءة، والتوصيلات الكهربائية. أعجبني ذلك العمل جدّاً. كان عملاً لا بأس به.
أسأل نفسي أحياناً إذا كان ما يجري لي حقيقياً، إذا كان فعلاً يجري بتلك الطريقة أو أنه كان مجرّد حلم أعيشه في تلك اللحظات. كان كل شيء في حياتي هادئاً وطبيعياً. حينها، كنت أعود إلى البيت مساءً عند الساعة السابعة، أفتح الباب فأشمّ هواء المنزل الدافئ، أو أسمع صياح الصبيان وصوت زوجتي التي ما إن تراني أدخل البيت حتى تأتي نحوي لتقبّلني. اعتدت أن أتمدّد على السرير قبل الأكل لأني أرجع إلى البيت متعباً جداً. من فوق سريري، كنت أنظر إلى السقف فأرى بقع الظل التي يصنعها فوقه ضوءُ الغرفة. لم أكن أفكّر في شيء حيث إن المستقبل لم يكن له وجود في ذلك الوقت، مثله مثل الماضي. لم أكن أعرف أني كنت محظوظاً.
والآن؟

آه، الآن تغيَّر كل شيء. المزعج أن الأمر حدث بلا مقدّمات عندما فقدت عملي بسبب إفلاس الشركة التي كنت أعمل فيها. قيل إن صاحب الشركة هو الذي كان وراء إفلاسها. كان غارقاً في الدَّيْن. رَهَن كل ما يملك. هكذا، غادر خلسةً في أحد الأيام من دون إخطار بشر، بعد أن قبض عربون عمل جديد. كنّا نطالبه براتب عن ثلاثة شهور. تكلّمت الصحف عن الأمر، لكن لم يره أحد ثانية لا هو ولا النقود. وجد الجميع أنفسهم- إذاً- معدَمين. كان ذلك يشبه حفرة كبيرة وقعنا فيها جميعاً. لا أعرف ما الذي حلّ بالآخرين. أعتقد أنهم رحلوا إلى أماكن أخرى. ربما كانوا يعرفون أناساً يستطيعون مساعدتهم.
في البداية، تصوَّرتُ الأمور ستستقيم، وأني سأجد عملاً بسهولة، لكن لا شيء من هذا حصل، لأن المقاولين يوظّفون الأجانب والناس الذين لا عوائل لهم. هنا أسهل عندما يريدون التخلّص منهم. أما بالنسبة للكهرباء، فلم أكن حائزاً على شهادة الكفاءة المهنية، لا أحد كان سيعهد لي بعمل وأنا على هذه الحال. هكذا مضت الشهور، وأنا- على الدوام- معدم. صار من الصعب علينا توفير الأكل ودفع أجور تعليم أولادي، فزوجتي، التي كانت تعاني من مشاكل صحية، لم تكن تستطيع العمل. لم يكن لدينا حتى المال اللازم لشراء الأدوية. بعد ذلك أعارني صديق لي، كان قد تزوَّج توّاً، عمله. ذهبت للعمل في بلجيكا مدّةَ ثلاثة أشهر في مصهر حديد. كان ذلك قاسياً، خصوصاً أنه كان يتوجَّب عليَّ العيش وحيداً في الفندق. كسبت مالاً لا بأس به، فعن طريقه استطعت شراء سيارة ماركة بيجو، شاحنة صغيرة هي تلك التي لا زالت عندي. في ذلك الوقت، وضعتُ في رأسي فكرةَ أني مع تلك الشاحنة ربما سأستطيع أن أعمل بنقل البضائع للورش، أو أن أنقل الخضار في السوق. لكن، فيما بعد أصبح الأمر أكثر صعوبة لأني لم أعد أملك شيئاً البتة حتى إنني خسرت المساعدات المالية التي كانت الحكومة تمنحني إيّاها. أوشكنا أن نموت جوعاً، أنا وزوجتي وأطفالي. هكذا، اتَّخذت قراري بأن أصبح لصّاً. في البداية قلت لنفسي إن الأمر مؤقَّت فقط بما يسمح لي بالحصول على القليل من المال، وأن عليَّ أن

أصبر. مضت الآن ثلاث سنوات وأنا على هذه الحال. أعرف أن الأمر لن يتغيَّر. لو لم يكن لديَّ زوجة وأولاد لكان بإمكاني - ربما - أن أذهب، لا أدري، إلى كندا، أستراليا، أيّ مكان. ربما استطعت أن أغيّر مكان عيشي، أن أغيّر حياتي...

وهل هم يعرفون؟

أولادي؟ لا، هم لا يعرفون شيئاً. لا أستطيع أن أخبرهم بذلك. لا زالوا صغاراً ولا يدركون أن أباهم أصبح لصّاً. في البداية، لم أكن أريد إخبار زوجتي بالأمر. قلتُ لها إنني انتهيت إلى إيجاد عمل كحارس ليلي في ساحات ورش البناء. لكنها كانت ترى جيداً أن كل ما كنت أعود به عبارة عن أجهزة تلفيزيون وأجهزة ستيريو وأدوات بيتية أو آوانٍ مزخرفة وفضّيات. كنت أضع كل ذلك في المرآب، وانتهت هي إلى أن شكَّت بالأمر. لم تقل شيئاً، لكني كنت أرى أنها خمَّنتْ المهنة التي كنت أمارس.

ما الذي كان إمكانها أن تقوله؟ عند النقطة التي كنا قد وصلنا إليها، لم يعد لدينا ما نخسره. كنت بين أمرين: إما أن أسرق، أو أن أتسوّل في الشارع...لا، لم تقل شيئاً. غير أنها - في أحد الأيام - دخلت إلى المرآب في الوقت الذي كنت أفرغ فيه حمولة السيارة بانتظار أن يصل المشتري. كنت قد وجدت مشترياً جيداً مباشرة، أنت تفهم، كان هو يربح كثيراً من دون أن يجازف بشيء. عنده محلّ للأدوات الكهربائية في المدينة، ومحلٌ ثانٍ للأنتيكات في مكان آخر، في ضواحي باريس على ما أظن. كان يشتري كل ما أسرقه بعِشْر القيمة. كان يدفع سعراً أفضل في الأنتيكات، لكنه لم يكن يشتري كل شيء. كان يقول إن ما يشتريه يجب أن يستحقّ العناء ما دام في الأمر مجازفة. ذات يوم، رفض أن يشتري مني ساعة دقّاقة قديمة بحجّة أنه لم يكن موجوداً منها إلا ثلاث أو أربع في العالم، وأنه كان يخشى أن يتمّ التعرّف إليها عنده. أعطيت الساعة لزوجتي لكنها لم تعجبها. أظن أنها رمتها في صفيحة الزبالة بعد عدّة أيام. ربما كانت تشعر بالخوف منها. نعم، في ذلك اليوم إذاً، وبينما كنت أفرغ حمولة الشاحنة في المرآب، وصلت زوجتي. نظرت إليَّ. ابتسمت قليلاً، لكني كنت أشعر جيداً أنها كانت حزينة في داخلها. قالت لي فقط، وأتذكّر ذلك جيداً: لا خطرَ في هذا الذي تفعل؟ شعرتُ بالعار، قلت لها: لا، وطلبت منها المغادرة لأن المشتري كان على وشك الوصول، ولم أكن أرغب بأن يراها. لا، لم أكن أريد أن يعرف أبنائي هذا، ما زالوا صغاراً. هم يظنون أني أعمل مثل السابق. الآن أقول لهم إني أشتغل ليلاً، وإني لهذا السبب ملزم بأن أتركهم في أثناء الليل، وأن أنام جزءاً من النهار.

- هل تحبّ حياتك هذه؟

- لا، في البداية لم أكن أحبّ هذا أبداً، لكن، الآن، ما الذي أستطيع فعله؟

- تخرج كل ليلة؟

هذا يعتمد على الأماكن. هناك أحياء يهجرها أهلها في الصيف، وغيرها تخلو في أثناء الشتاء. مرات أبقى وقتاً طويلاً من دون أن أخرج، إذ يجب عليَّ أن أنتظر مخافةَ أن يُقبَضَ عليّ. لكن، أحياناً، نكون بحاجة إلى المال من أجل شراء الملابس أو الأدوية أو عند وجوب دفع بدل الإيجار أو فاتورة الكهرباء. لا بدّ حينها من أن أتصرف. أبحث عندها عن الموتى.

- الموتى؟

- نعم، أنت تعرف، تقرأ الصحيفة وعندما ترى أن أحد الأغنياء قد مات، تعرف أنه سيكون بإمكانك زيارة المنزل يوم الدفن.

هكذا تعمل عموماً؟

- حسب الوضع. ليست هناك قاعدة. مرات لا أسرق إلا ليلاً، لا سيّما عندما تكون السرقة في الأحياء البعيدة لأني أعرف أني سأكون على راحتي. أحياناً أستطيع السطو في النهار نحو الساعة الواحدة بعد الظهر. عموماً لا أريد عملَ ذلك نهاراً. أنتظر الليل أو الفجر، كما تعلم، حوالي الثالثة أو الرابعة صباحاً، هذه أفضل ساعة تخلو فيها في الشوارع، حتى الشرطة ينامون في تلك الساعة. لكني لا أدخل أبداً بيتاً فيه أحد.

- كيف تعرف أن لا أحد في البيت؟

هذا يُرى مباشرة، خصوصاً عندما تعتاد السطوَ على البيوت. هناك علامات: الغبار الذي أمام الباب، الكراسي المهجورة أو الصحف المتراكمة أمام صندوق الرسائل.



- تدخل عن طريق الباب؟
- عندما يكون الأمر سهلاً، نعم، أكسر القفل أو أستخدم مفتاحاً مزيَّفاً. إذا لم ينجح ذلك، أحاول المرور عبر النافذة. أكسر الزجاج بمطرقة صغيرة، وأعبر من النافذة. أرتدي دائماً قفازات كي لا أترك آثاراً، وأيضاً كي لا أجرح نفسي.
وأجهزة الإنذار؟
عندما يكون الأمر معقَّداً، أصرف النظر عن السرقة. لكن، عموماً، هذه الأشياء بسيطة تراها من النظرة الأولى، ليس عليك سوى أن تقطع التيار.
ما الذي تفضل سرقته؟
أنت تعلم، عندما تدخل، هكذا، بيتاً لا تعرفه، يصعب عليك تحديد ما سوف تجده. يجب عليك أن تنجز العمل بسرعة، هذا كل ما في الأمر، فقد يرصدك أحدهم. تأخذ -إذاً- ما يسهل بيعه، ولا يجلب المشاكل، التليفزيونات، أجهزة الستيريو، الأدوات المنزلية أو الفضيات، التحف، شرط ألا يتراكم بعضها فوق بعض، اللوحات، الفازات، التماثيل.
- المجوهرات؟
- لا، ليس غالباً. على أي حال عندما يسافر الناس لا يتركون مجوهراتهم خلفهم. زجاجات النبيذ هي أيضاً مغرية ذلك أنها تُباع جيداً. ناهيك عن أن الناس لا يعيرون انتباهاً كبيراً إلى مخازن نبيذهم، ولا يضعون عليها أقفال أمان. هم لا يراقبون كثيراً ما يحدث هناك. ومن ثَمَّ يجب تحميل ذلك بسرعة وترك المكان. لحسن الحظ، لدي سيارة، بدونها ما كنت لأستطيع إنجاز العمل. لولاها لكان لزاماً عليّ أن أنضمّ إلى عصابة، وأصبح بذلك لصّاً حقيقياً. لكن هذا ما كان ليرضيني؛ لأن أفراد العصابات يسرقون- حسب ظني- من أجل المتعة أكثر من الحاجة، هم يريدون أن يغتنوا. إنهم يبحثون عن أقصى ما يمكن، أن يقوموا بأكبر سرقة، بينما أنا أسرق كي أعيش، ومن أجل أن أوفّر لزوجتي وأطفالي ما يأكلونه ويلبسونه، ولكي يحصل أولادي على تعليم مناسب ومهنة حقيقية.
إذا وجدتُ عملاً ثانياً، سأتوقَّف مباشرة عن السرقة. سيكون بإمكاني ثانية أن أعود إلى بيتي هادئاً في المساء، وأن أتمدَّد على السرير قبل العشاء، وأن أنظر إلى بقع الضوء على السقف من دون أن أفكر في شيء، من دون أن أفكر في المستقبل، من دون أن أخشى شيئاً...
الآن لديّ شعور أن حياتي فارغة، وأن لا شيء خلف هنا، مثل ديكور فارغ. البيوت، الناس، السيارات، لدي إحساس أن كل هذا مزيَّف وشكلي، وأنه سيأتي يوم يقال لي فيه إن كل هذا ملهاة، وإن الأمر لا يعني أحداً. من أجل أن لا أفكر في هذا، أخرج بعد الظهر إلى الشارع، وأبدأ بالسير كيفما اتَّفق، أسير، أسير تحت الشمس أو تحت المطر، وأشعر بنفسي غريباً كما لو كنت قد وصلت توّاً بالقطار، وأني لا أعرف أحداً في المدينة، لا أحد.
- وأصدقاؤك؟
- أوه، أنت تعلم حالَ الأصدقاء عندما تكون لديك مشاكل، وعندما يعرفون أنك فقدت عملك، وأنك لم تعد تملك المال. في البداية، هم لطيفون، لكن بعد ذلك يخشون أن تأتي لتطلب منهم نقوداً، فـ... أنت لا تنتبه كثيراً حتى يأتي يوم تلاحظ فيه أنك لم تعد ترى أحداً منهم وأنك بتَّ بلا معارف... حقيقةً، كما لو كنت غريباً، ونزلت توّاً من القطار.
- تعتقد أن الحال سيعود كما كان؟
- لستُ أدري... أحياناً أفكّر أنها لحظة صعبة وستمضي، وأني سوف أستأنف عملي في البناء أو في الكهرباء، كل ما كنت أمارسه في السابق... لكن في أوقات أخرى، أقول أيضاً لنفسي إن هذا لن ينتهي أبداً، أبداً لأن الأغنياء لا يفكّرون بأولئك الذين هم في الشقاء. يسخرون منهم، ويحتفظون بغناهم لأنفسهم، منعزلين في بيوتهم الفارغة، في خزناتهم. من أجل أن تكسب شيئاً منهم، من أجل أن تكون لك فضلاتهم، يلزمك أن تدخل بيوتهم، وأن تأخذ منهم ذلك الشيء بنفسك.
- ما الذي تشعر به عندما تفكّر أنك أصبحت لصّاً؟
- إذا كنت أشعر بشيء فليس سوى الخوف والإحباط. أشعر أن الهموم تسحقني. أحياناً، عندما أعود في المساء إلى المنزل في ساعة العشاء، أرى أن الأمر لم يعد كما في الماضي، ليس غير سانويشات باردة آكلها وأنا أشاهد التلفاز مع الأولاد الذين لا يقولون شيئاً. حينها، ألاحظ أن زوجتي تنظر إليّ من دون أن تقول شيئاً هي الأخرى، لكنها تبدو متعبة جداً، عيناها رماديتان وحزينتان. أتذكَّر حينئذ ما قالته لي في المرة الأولى عندما سألتني إن كان في الأمر خطورة. كنت قد أجبتها بالنفي، لكن ذلك لم يكن صحيحاً؛ لأني أعرف جيّداً أن مشكلة ما ستحصل ذات يوم. سبق أن حصل ذلك ثلاث مرات أو أربع، كاد الأمر فيها ينقلب إلى مأساة. حدث في تلك المرات أن أطلق عليَّ أناس الرصاصَ من مسدَّساتهم. ولأني أرتدي السواد الكامل فوق ملابسي، ولديَّ قفازات سود وغطاء رأس، فإنهم، لحسن الحظ، أخطأوني؛ لأنهم لم يروني في الليل. لكن، ذات مرة سيحصل المُقَدَّر، ذلك حتمي، سيحصل لا محالة. رُبَّما هذه الليلة. ورُبَّما غداً. من يحزر؟
محتمل أن تلقي الشرطة القبض عليّ، وسأقضي سنوات في السجن، وربما لن يكون بإمكاني الجري بسرعة كافية، عندها سيطلق أحدهم النار عليّ، وسألقى حتفي. إنها هي التي أفكّر فيها، زوجتي، أفكّر بها لا بنفسي، أنا لا أساوي شيئاً، لا أهمية لي. أفكّر أيضاً بأولادي. ما الذي سيصيرون إليه؟ ومن سيفكِّر بهم على هذه الأرض؟ عندما كنت لا أزال أعيش في أريسيرا، كان جدي يعتني بي جيداً. أتذكَّر قصيدة كان يغنّيها لي غالباً، وأتساءل: لماذا أتذكَّر هذه القصيدة من دون غيرها؟ ربما ذلك هو المقدَّر والمحتوم؟ هل تفهم البرتغالية قليلاً؟ هكذا كانت تنشد القصيدة، استمع:
أيها اللّص، أيها اللّص،
أيَّة حياة هي حياتك؟
أكلٌ وشربٌ
سيرٌ في الشارع.
كان الوقت منتصف الليل
عندما جاء اللّص
طَرَقَ الباب ثلاث مرات.

ت: د. حسن سرحان



جلد ثور أسود

محمّد فطومي

سكّان تلك الجزيرة عشيرة كبيرة واحدة تتوارث التّعاليم والتّقاليد جيلاً بعد جيل.

لا أحد يملك في الجزيرة قشّةً واحدة. الجميع يعمل من أجل الجميع. يدير شؤون العائلة شيخ صالح ذو دراية وحفظ وحكمة، يساعده في ذلك نزر من العقلاء والمحنّكين والمَهَرة.

يقتسم أهل القرية الخير، كلّ بحسب ما أحضر. يعيشون على صيد السمك والزّراعة وما يدرّه عليهم الغنم من نعمة.

وكان لديهم ثور أسود عظيم، مات أبواه فنشأ بينهم كأحد منهم، كباراً وصغاراً كانوا يتبرّكون به، ويتعهّدونه بالرّعاية والطعام. حتّى حلّ بهم موسم أمسك فيه البحر أسماكه والأرض خيراتها. إن هي إلاّ أسابيع ثلاث حتّى أتوا على المؤونة كلّها.

دبّ فيهم الرّعب وهم يراقبون الجوع والمرض يلوّحان لهم بفناء جماعيّ محتوم.

أشار عليهم راعي المواشي بذبح الثّور الأسود، فقتلوه. ذاك أنّهم منهيّون عن إلحاق الأذى بالجسم المقدّس ولو بخاطرة عابرة. لكن، مع استفحال الهوان والجوع بهم قرّروا أن يُطعَموه. قالوا: الصّواب فيما قاله الرّاعي، لعلّنا إذا طَعِمناه اقتربنا بلحمه من آخر أيّام النّحس، فيدنو رزقنا، ويتيسّر قوتنا من بعد احتباس وكدّ. وحتّى يجانبوا الإثم اتّفقوا على أن يعهدوا بذبح الثّور إلى غريب عن الجزيرة. جهزّ رجال أشدّاء قارباً، وأبحروا لإحضار الغريب. قصدوا جزيرة مجاورة.

لدى وصولهم وجدوا ضالّتهم. اشترط الرّجل أن يتقاضى جلد الثّور مقابل عمله سيراً على خطى أجداده. احتار الوفد. تجادلوا فيما بينهم ساعة زمن. فتعاليمهم تحرّم البتّة خروج مثقال حصاة من الجزيرة. في النّهاية وافقوا مُكرَهين. أعطوا الرّجل الأمان بشرفهم وشرف عشيرتهم أمام قومه، ثمّ انطلقوا عائدين.

ذبح الغريب الثّور. طوى الجلد. حفظه في متاعه، ثمّ رحل بعد أن قاموا معه بواجب الضّيافة.

انقشعت الغمامة التي كانت تغشى عيون أهل الجزيرة بعدما استلّ الجوع براثنه من لحمهم، عندها وجدوا أنفسهم وجهاً لوجه أمام عار مبين. وكان من عادتهم تدوين كلّ حدث جلل يمرّ بهم. قبل أن يسطّروا حرفاً واحداً في كتاب الجزيرة نزعوا إلى التّريُّث حتّى يتدبّروا شأنهم.

حول نار أمام دار الشّيخ تجمَّعَ كبار القرية ليتباحثوا أمر خروج الجلد من الجزيرة. في النهاية اهتدوا إلى منفذ ينقذون به ما ظلّ متماثلاً للإنقاذ من سوأتهم.

مع بزوغ شمس اليوم التالي كان على نسوة القرية قصّ شعورهنّ وتكديسها في ركن بالديوان القرويّ. عند هبوط الليل أُحْرِق الشَّعْر سرّاً.

دُوِّن الحدث في كتاب الجزيرة. تلا الكاتب النصّ في نسخته الأخيرة على الشّيخ وخاصّته في خلوة.. قرأ:

«حلّ بالقرية سخط الكون بأسره، فأحاط بالناس جوع مُرَوِّع لم يروا له مثيلاً، عطفاً بهم ذبحت الآلهة ثورهم الأسود، وأمرت بحرق الجلد. جُمّع رماد الجلد وحُفِظ في قنينة، فهي في رفّ ببيت الضّيافة».

أنصت الشّيخ باهتمام كبير للكاتب وهو يتلو وثيقة التطهُّر. أومأ برأسه إيجاباً، ثمّ قال بنبرة رضى:

- أقيموا حفلاً بهيجاً غداً في ساحة القرية..يحقّ لنا أن نفخر لأنّنا لم نخذل أبناءنا..

أطلق زفرة ارتياح، ثمّ أضاف :

- كنت على ثقة بأنّ رجالنا المخلصين سيعطفون بالمصيبة نحو رواية يمكن أن تحدث.

حلم

سما حسن

جلس قبالة جدّته العجوز، يتأمّل يديها المعرورقتين، يمعن النظر في عروقهما الزرقاء البارزة وكأنه يرى في هذه العروق طرقاً ومسالك ودروباً حدَّثته جدّته عنها في الأوقات التي كانت تخرج فيها أمه إلى مركز توزيع المعونات التابع للأونروا، لتسأل عن موعد تسلُّم مخصَّصاتهم التموينية، تحدّثه الجدة، وهي تمطّ في حروفها لتشوّقه أكثر، عن القرية التي هُجِّروا منها، عن الأرض والدونمات والخير والحب الذي كان، وكان هو يسرح بخياله الصغير ظانّاً أن جدّته تحتفظ بخارطة هذا المكان على معالم يديها، مجتازاً السقف القرميدي محلّقاً في فضاء بعيد، يحدث كل هنا، في الوقت الذي كانت أمه تذهب (تخرج)، وهي تحمل أحلامها بأنها ستبيع العدس والأرز، وستشتري بثمنهما البيض والسمن، وستحاول أن تبقي مبلغاً لمصروفه اليومي. هو لم يذهب بعد إلى المدرسة، ولكنه سيذهب في العام القادم، من الصعب عليه أن يفرّق بين الأوراق العادية وبين الأوراق النقدية. لذا فقد فرح فرحاً عظيماً حين اشترى بنصف شيكل منحته إياه جارتهم الثريّة، وهي تعرِّج على جَدّته لتطلب منها أن تلقط «الخوفة» لطفلها الرضيع. طار بنصف الشيكل إلى دكّان البقّال القريب، واشترى حلوى مُغَلَّفة بألوان زاهية. حين فتحها بأصابع متعجِّلة وهو يحثّ الخطى نحو البيت، وجد في داخلها قطعة حلوى صغيرة، والقطعة قد لُفَّت بورقة كتبت عليها رموز وأرقام، طار هذه المرة بالورقة إلى جَدّته، التي ما إن رأتها حتى صاحت: هذه يا بنيّ عملة أجنبية، نعم عملة أجنبية. نظرت جيداً، وقرَّبتها من عينيها وهي تضيّق إحدى العينين، وتوسّع الأخرى، فقد كان نظرها ضعيفاً. وقالت لتؤكّد فرحةً: نعم إنها عملة أجنبية بالتأكيد. لم تسأله من أين حصل عليها، ولكنها اعتقدت أنه قد عثر عليها في الطريق، فحدَّثت نفسها: ستكون مفاجأة لزوجة ابني، سوف أعطيها لها، وستكون حتماً كافية لشراء أنبوبة غاز من تلك الأنابيب التي تسمع أنه يتمّ تهريبها عبر الأنفاق إلى غزة التي أصبحت تمتلئ بيوتها برائحة الكاز والكيروسين.

الجدّة العجوز لم تنقل فرحتها سريعاً للأم العائدة وقد نال منها التعب والإنهاك، بل أخذت تستطلع منها الأمر حيث قالت الأم: «الزحام يا عمّتي كان شديداً، وقفت لساعات في الطابور حتى وصلت إلى الشبّاك حيث قام الموظف بوضع الختم الأزرق على بطاقة الإعاشة، وقال لي: موعد تسلّمك لمخصّصاتكم بعد ثلاثة أيام، أي في اليوم الأول من العام الجديد، سيكون علينا الانتظار ثلاثة أيام، كنت أعتقد أني سأشتري كرتونة بيض، وأسلق كل يوم منها ثلاث بيضات لإفطارنا». تنهّدت وهي تعيد ربط إيشاربها فوق رأسها: «الله يرحمك يا أبا بلال، تركتني وحيدة في الدنيا». ونظرت إلى الجدّة التي كانت تبدو سارحة في عالمٍ آخر، كانت تعلم جيداً العالم الذي تسرح فيه الجدّة، وأحياناً تشعر بالنقمة عليها لأنها علَّمتها أن تسافر بخيالها في هذا العالم، حين تتحدَّث عن البيض، فتقول الجدة: «كان عندي البيض بالهَبَل، ولمّا أزور حدّ كنت أهديه بيض بلدي كبير وكله صحة، وكل يوم كنت أقلي بيض للحاج بزيت الزيتون، بتكون البيضات هيك عايمات في الزيت زي البط ما بيعوم في المَي». أما اليوم فهي لاقت الكثير من العذاب، فسرحت في الماضي القريب قليلاً، فأخذتها الذكريات إلى يوم استشهاد زوجها وقد كان ابنها بلال جنيناً في رحمها، ولم يمض على زواجها سوى أربعة أشهر، ثم سرحت بأفكار جديدة: ماذا لو بقي زوجها على قيد الحياة؟ هل كانت تعيش هذا الذلّ؟ هل كانت ستضطرّ للركض من باب مؤسَّسة إلى باب جمعية إلى باب مركز الأونروا؟

أما الجدّة القابضة بيدها على الورقة، فكانت تتذكَّر تلك الأيام قبل أن يستقرّ بهم المقام في غزة، تتذكَّر الأرض التي كان يملكها زوجها، وكان يعتزّ بها كل الاعتزاز لدرجة أنه حين كان يقسم بالله ليؤكّد أمراً ما فإنه يُتبِع القسم بقسم آخر، كان يقسم بالأرض التي يملكها ويحبّها، لم يكن يقول: «وحياة أولادي»، بل كان يقول: «وحياة أرضي اللي أغلى من عرضي».

وظلّ يقسم بهذا القسم حتى جاء اليوم الذي رحل به عن الأرض، واستقرَّ في خيمة لجوء، أصبح صامتاً كتمثال، واجماً لا ينظر شمالاً ولا جنوباً، بل ينظر إلى الأرض، مطرقاً ساهماً حتى كان ذلك اليوم، حين طالت إطراقته على الأرض، فاقتربت منه لتهزّه وتخبره أنها قد أعدّت الطعام لتجده بلا حراك، ووقع جسده على الأرض، وإلى جواره استقرَّت عصاه الخشبية التي كان يغرزها في أرضه، ويعلّق عليها قمبازه.

ووصلت بها الأفكار إلى ابنها فتذكّرت أنه عمل فترة داخل إسرائيل، وكان يدّخر بعض المال، وريقات خضراء كان لها اسم صعب على لسانها، ولكنها حين رأت هذه الورقة في يد حفيدها تذكّرت هذه الوريقات التي ادَّخَرها ابنها، والتي لم تَكْفِهم لعام واحد بعد استشهاده. فرحتها بهذه الورقة كانت عظيمة وهي تتخيَّل أن أحد المحسنين قد وضعها في يد الطفل الصغير، وأجّلت الحديث عنها حتى ترتاح الأم العائدة من رحلة شاقّة، نظرت إلى أرملة ابنها، كانت ما تزال جميلة شابة وإن

كان التعب والفقر قد نالا منها، هالات سوداء تحت عينيها، وشعرها يبدو بين خصلاته السوداء شعرات بيضاء نافرة، تبرز من تحت إيشاربها منسول الأطراف.

في ركن الغرفة القرميدية كان يجلس الطفل الصغير ينظر إلى يد جَدّته العجوز المطبقة على الورقة النقدية، يتطلّع إلى شفتيها وكأنه يستحثّها على الحديث، كم ستسعد أمه حين ترى هذه الورقة الثمينة! حتماً ستشتري أنبوبة غاز، وسوف ترتاح من إشعال موقد الكاز الذي تملأ رائحته غرفتهم الوحيدة، وستشفى يداها من غسل الأواني الملوّثة بالسناج والهباب الأسود.

«أنبوبة غاز» همممم، حرك شفتيه استمتاعاً، تخيّل فرحة أمه، ونظر إلى عروق يدَيْ جدّته، نعم هذه العروق هي خارطة الطريق إلى قرية جدّته التي حدّثته عنها، لو يذهب مع جدّته إلى تلك القرية، سوف يكون صاحب أرض بدلاً من هذا البيت الحقير، وسوف يلعب، ويلهو كما يحبّ، وسيحبّه أطفال الحَيّ، ويحترمونه كما يحبون أبناء جارتهم الثريّة التي جاءت منذ قليل عند جدّته، جدّته دائماً تقول له: «لو بقينا في أرضنا لكنت أنت أكثر ثراء من زوج هذه المرأة الثرية والبخيلة التي لا تمنحك- وأنت يتيم الأب- سوى نصف شيكل، مع أني قد قمت بـ «لقطة الخوفة» لابنها مستخدمة زيت الزيتون، وأعدت ذلك مراراً».

يسرح الطفل، وينتظر، والأم تقوم من مكانها لتشرب بعض رشفات من الماء، ثم تقول: «آه يا عمتي، هذا المشوار الذي أقوم به كل شهر يفتح أبواب الأحزان المغلقة في قلبي، أتذكّر المرحوم، لو بقي بيننا ما كنت في هذه المرمطة».

تقترب من البابور، وتهمّ بإشعاله، تشعل عوداً من الثقاب سرعان ما ينطفئ فترميه بعيداً وكأنها ترمي همومها. بعد صمت طويل تصبّ الشاي الذي أعدّته، وتدوّر الأكواب الصغيرة بين ثلاثتهم، حين تستلّ الجدة الورقة من بين أصابعها بأصابع يدها الأخرى، وترفعها عالياً، وتقول لزوجة ابنها: «شوفي بلال شو جاب..أنا متأكّدة إنها عملة أجنبية وراح نشتري فيها أنبوبة غاز». رفعت الأم عينيها عن كوب الشاي الذي كانت تحملق بلونه القاتم كحياتها، والتقطت الورقة بلهفة من بين أصابع الجدّة، حملقت بها قليلاً، ثم سرعان ما ضحكت ضحكة مريرة: «هاي يا عمتي ورقة مزيفة من اللي بيحطّوهم في حلوى الأطفال، يعني كذب في كذب». وتنهّدت، ثم أردفت: «يا حسرة يا عمتي. هو في حَدّ هالأيام بيعطي حَدّ ورقة زيّ هاي؟».

استنكر الطفل حديث أمه، وهو القابع منذ زمن بلا حراك، وجذب الورقة من يد أمه، وصاح: «لا ... هاي مصاري. وبكرة راح أورّيها لعم حمودة تبع الدكان، وراح أخلّيكي تشتري فيها أنبوبة غاز».

أمام صياحه صمتت الجدّة والأم، والتحف الصغير فراشه، ويده تطبق على الورقة، وبدأ يحاول النوم وهو يتخيّل أنبوبة الغاز التي سيشتريها، ويضعها عند باب الغرفة، ويمدّ خرطومها إلى الموقد الصغير. هممم، وحرّك فمه متلذّذاً: أنبوبة غاز!!

بدأ يحاول النوم تاركاً خياله ليستريح، وتعالى شخير الجدّة جواره، فيما كانت الأم تطفئ الشمعة، وتستعد وهي ترفع إيشاربها عن شعرها لتندسّ بجواره، حين تعالى صوت انفجارات ضخمة في الجوار، صرخ بلال، وصرخت الأم بدورها، تعالت أصوات انفجارات متتالية في المكان هَزّت البيت الصغير، ولكن- في لحظات- لم يبقَ للبيت أيّ أثر.

في الصباح، وحين كان رجال الإسعاف يبحثون بين الأنقاض، عثروا على الكثير من الأشلاء الآدمية المتناثرة. ومن بين الأشلاء عثروا على كفّ صغيرة تبدو لطفل صغير، ولكنها كانت مطبقة بقوة على ورقة تبدو من بعيد كأنها... مئة دولار...

الرسوم: معتز الإمام - السودان

رعشات قلب في بياض العشق واللغة

نصيرة محمدي

جسد الغياب

حين يخرج الليل من بين يدي، يبدأ الحب ليرتحل بجسدي إليك، وعندما تتَّحد نرّاتي بترابك تراك الروح كما لم يعد بالإمكان أن تُحجَب عن عيني التي لم تنقطع عن النظر إليك من وراء اللغة. في جسدك سأكون عين اللغة وعين العشق، وأنت تفسح لامرأتك أن ترفل في قلبك، وترتقي بأنفاسك. روحي كانت أسرع وأقدر مني على الذهاب إليك في أعالي الوجد والحزن، وجسدي كان أصغر من وهج الطريق وجرح البداية، وأنت- يا أمير الروح- كما عشقتك في أبدية النور، سيكون جسدك رعشة القلب في بياض اليتم، وسأحبه بترف لا يطيقه الحزن.

صوت اليتم

أنا المرأة واللغة معاً، فلِمَ تعشق اللغة وتترك المرأة؟ أنا كلاهما يا حبيبي! لِمَ تأخذ بعضي وتترك بعضي؟ لِمَ ترى نصفي وتسهو عن نصفي؟ لِمَ ترغب في عشقي ولا تلامس هذا العشق؟ لِمَ تحلم بالأبجدية وتنسى الأنثى؟ أليست الأنوثة- كما قال ابن عربي- «مرآة للغيب، وانعكاساً لحقيقة الوجود معاً؟» أتراها فجوة منك أم جفوة، ارتياباً من المغامرة يقود إلى شرخ، وشرخ يرتاب من فداحته؟ كيف أدخل منطقتك وأنت تشعّ موسيقى وشفافية، ولا تهتدي إلى سرّي، ولا تنبعث في أنوثتي، ولا يسندك عطري؟ كيف تترنَّم بجاذبية منسيّة، وتطيح بعاشقة يهجس صوتها بالموت؟.

المسافة فناء

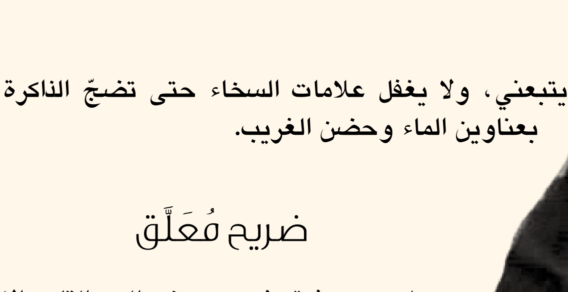
هل يبقى الإبهام مفتاحاً لخراب روحي، يرعب عشقي العارم، ويحجب عيوني العَصِيّة وهي تتذرَّع بالهذيان، وتحمل على التوجُس واحتمال خفوت الشوق؟ في مقامي شطح يحيا على شمس غاربة ونبض يتفاقم مع النسيان.. في قلقي انصياع للشرود، وسفر نحو انهيار الأشياء، في صحوي التباس العشق ومباغتة الرحيل في شتاء يعبث بالحكايات.. أنا الغريبة في عريي، أمتلئ بالفراغ أم بيقين الموت؟. في انحداري أتنكَّر صوتك يتدرَّج في البرد فأنتهي إلى احتياجي لفوانيسك المرتعشة في يدي، ما أكثر البحر.. ما أقل الرعشات.. لن يقدر الجسد على هذا الشغف، لن يتمدَّد نوري في هذا الليل وقد تعثَّرت نجمتي بسواد الطريق، وتناثرت أشلائي في برهة حارقة. لماذا المسافة إليك فناء؟.

توق يشبهني

أتبع أنفاسك، وأمضي إلى أسوارك عطشى، عَلَّني أعثر على مائك، وأهيِّئ لناري أسماءها.. شعلة الصوت تلمع في ممرّاتك، وجسد وحيد أبصره يتَّقد بك، مطوَّقة بجهاتك، مخترقة بشموسك، تشتهيك الفتنة يا أول الماء، يشتهيك إكسير العناق على شاطئ الوحشة، صاعقاً تخَطَّفني عطرك في سحيق العبارة وبهيم الليل، وشَتَّتني مهبّ القبلة في جنون الأقاصي، كجمرة خرجت إلى أوسع المعنى، واختفت في بلاغة الصمت. أبكاني عزفك الشجيّ على جسدي، أبكاني صوتك يرتعش بتوق يشبهني.

شجرة الحب

أهاجر إليك لتخمد ناري أو لأذوب كالثلج في جبلك، جذلى أرفرف في صوتك، أغادر روحي لأملأها بوجهك، غفرت لرحيلك الذي هطل في ليلي، فامتحن غربتي، وأكشف عن نبعي، أستنطق شجرة الحب التي تتقن السطوع بين يديك، وأعصر خمرتي دمعاً للغياب.. تعصف اللغة بين جوانحي لأقرأ اسمك على شفاهي، وأنساني في قصيدة فمك. يرمِّم



الهواء أغنيتنا، وينهض الألم حاضناً شهقتنا.. أجتاز حقولك، وتهزّ سمائي بضحكتك.. أنا بلاغة البياض، وأنت آية الماء. أنا مراثي النسيان، وأنت مُحَيّا البحار، أنا أرجوحة العيد، وأنت فصول الاخضرار. كالخرافة أستيقظ في شهوة الأنفاس، وأنتحب في الفجر مُرَصَّعة بظلالك..

سخاء

بوسعي أن أصير طريقك إلى البلّور الأزرق وصباحك الندي بالرغبة والخصب، بوسعي أن أحرِّض الأفق على الجنون وَوَلَه الذاكرة، وأعرّي على هيام الرجال بأزمنة السكر.. يتعثّر رؤيتك من شرفات مُوَشّحة بتراب الموتى لأنك تباغت الغناء محفوفاً بانبعاثك في أناشيد الضوء وألوان القلب ورذاذ الحنين.. في هدأة الفناء أنا، أعجّل لجسدي أن يتبعني، ولا يغفل علامات السخاء حتى تضجّ الذاكرة بعناوين الماء وحضن الغريب.

ضريح مُعَلَّق

لم يعد ثمة شيء يرنو إليه القلب إلا سماءك وهي تغطّيني، وتلفّ جرح نصّي بحرير سرّيّ أتحسّسه في جسدي المفخّخ بالألم والصمت.. ذاك الخريف أوصد بابه دوني حتى يُعِدّ لي سريراً بأجنحة سوداء وأصابع من نحيب، زفرة توقع ما تردّد في حكايات الهواء عن أميرة انحنت للرحيل، وصاحبت بكاء الشجر يتفرّس في أوراقه الذاوية، ويكتب هجرة الطيور المبهمة.. تلك أنا أمدّ حبال روحي في قصيدتي وهي تطوف مترنّحة في ضريح معلّق في الغيوم.. تلك أنا التي تتمدّد في حفرة تزهو بأنقاضي، وتعانق بردي عناق العشّاق المحموم.. تلك أنا في هذا المدى.. هل مرة ارتجفت أمام حوافّي المُلَغّمة؟.

الملحمة المضنية

روحي حَلَّت في روحك لتبدأ الأبدية شاسعة وخرافية كقلبي الذي يراك من وراء أكثر من قبر، وأكبر من شعر.. بعد كل طقوس الألم والوحشة انْفِني إليك لأكونك أكثر، لأعرف أني صرت داخلك، وأن قربك مسافة علي أن أُذبَح بها كلما شَقّ البرد روحي، وساور الشغف جسدي العاري.. مثل شجن سقط من عين عاشقة أتّكئ على أبجدية الليل، وألمُّ ما تناثر من كريستال الوجد. ربما تكتمل الملحمة المضنية.. ربما ألقى دهري، أنا القصية أكثر من أيّ شيء.

لم أكن سواك

يجرحني الليل، ويجرحني الحب. وآخر ما منحته له دمعة تضيء القمر الذاهل عني.. تحتويني العتمة كلما هممت أن أخرج من بردي وصمتي. وأروح في هذا المدى أرقص رقصة الطائر الذبيح، يجرحني الصباح الأبيض ينشد للراحلين بهاء التراب المُبَلّل بندى الروح ونشوة الحروف في تشكّلها المبهم، يجرحني الحب.. يساور شكوك الموت، ويتشرّب مهابة الجنازات. أنا لم أكن- يا ربي- في خروج النبض غير عينك التي أضمرت السرّ، ويدك النافذة نحو النهايات.. أنا لم أكن سواك في هذا العشق.



هَذْيُ عَجوز !

محمد محمد عيسى

مُفْتَتَح

- 1 -

يَرتَدُّ طَرفُ العَائِدِينَ مِن النِّزَالِ

إِذَا استَحَالَ النَّصْرُ

فِي أرضٍ سَلامْ !!

- 2 -

جَاءَ الفَتَى حُرّاً

يُقَاوِمُه انْكِسَارُ الدَّربِ

فِي حِضْنِ المَدَى

جَاءَ الفَتَى بَيْنَ الفَوارِسِ وَالفِطَامْ

وَإِلى عَرِيشٍ مَا استَوتْ أغْصَانُها

وَبِها عَجُوزٌ

لا يَنَامُ كَلامُها

وَضَعَ الصَّغِيرُ خَلاصَه فِي حِجْرِهَا

ثُمَّ استَوَتْ أعْصَابُه
واستَخْبَرتْ ..
لَكِنَّهَا جُزْءُ انتِبَاه !!
الْقَصِيدَة

- أنتَ ابنُ مَنْ ؟
-ابنُ الصَّغِيرةِ مِنْ بَنَاتِكْ،
واسْمِي مُحَمَّدْ،
وَأنَا الشُّوَيْعِرُ والحَرِيصْ.

****

- عرَبِيَّةٌ، ذَبَحُوا الشِّيَاهَ، وأطْعَمُوا
يَا رَبّ بَارِكْ
والعِرَاكُ تَصَاعُدٌ،

المِلحُ ذَابَ، الفُرْنُ جُهِّزَ لِلْخَبِيزِ،
يَعُودُ جَدُّكَ فِي المَسَاءِ ؛
لقد دَعَانِي أنْ أُبَخِّرَ حُجرةَ الأغْنامِ،
أَخبزَ لِلْبناتِ ؛ لِكيْ يَنَمْنَ
الكُحلُ / سَبْتُ النُّورِ مُمْتَدٌّ بِنَا،
كُلُّ النِّسَاءِ وَمَنْ لَهُنَّ،
الطِّفلُ بِالكُتَّابِ،
هَلْ عَادَ الفِدَاءُ ؟، العِيدُ بِالأَبْوابِ،
لا يَا جَذْوَتِي،

خَطبَتْ لَه،
والبَيْتُ أبْعَدَهُ التَّدَانِي،

عَنْ ضَحَايَا البَّوْحِ أطْنَانٌ،
وَمَعَابِدُ الكُهَّانِ تَمْلأُ أرْضَنَا،
- أنْتَ ابنُ مَنْ ؟
- يَا جدَّتِي ... ...

****

- مِنْ غَيْرَةٍ وَحَماقَةٍ
لَبَنُ الصَّبَايَا والبَهَائِمِ أعْجَمٌ
والشَّمْسُ لمَّا يَأتِهَا - أبَداً - حَدِيثْ

نَبْتُ الحُقُولِ غَدَا «مَلاعِبَ جِنَّةٍ»،
جُرْمٌ وَرِجْسٌ وانْتِهَاكٌ، حُرْمَةٌ،
عَطْشَانَةٌ، السَّقْفُ مُنْخَرِقٌ،
وأفْرَاسُ الكَلامِ،
حَظِيرَةُ الصَّحراءِ نَسْجٌ لِلْعَنَاكِبِ،
لَيلَةُ المِيلادِ لَمْ يَطْلعْ لَهَا قَمَرٌ،
بِلا قَدٍّ رِداءَاتُ الحَمَاقَةِ،
والنِّدَاءَاتُ انْحِصَارَاتٌ وأسئِلَةٌ،
تَرَاتِيلُ الفُتُوحَاتِ،
التَّنَاسِي لُعْبَةٌ،
وَمَعَامِعٌ

- يَا جدَّتي
ابنُ الصَّغِيرَةِ مِنْ بَنَاتِكْ،
واسْمِي مُحَمَّدْ

****

- وَمَدَامِعُ أجْرَاسُهَا صَمْتٌ،
بِلا سَدٍّ بُحُورُ الأرْضِ،
رَقْشُ البَحْرِ يَمْسَحُهُ النَّوى،
- يَا جَدَّتِي

****

- وَكِلابُنَا مَلَّتْ مَجالِسَنَا
بِلا مَعْنَى حُروفُ الوَجْدِ،
أمْطَارُ الشِّتَاءِ، حَرَارَةُ الصَّيفِ،
المَنَاجِمُ وَالجَنَائِزُ وَالحَنَاجِرُ، وَالمَخَابِزُ
وَالمَحَاجِرُ - فِي الزِّيَارَاتِ - الهَوَامِش
طَلْقُ مِيلادِ الصَّبِيّ
إذَا يُغَادِرُ حِصَّةَ التَّارِيخِ
فِي وَسطِ النَّهَارِ،
مِن الفَوَاتِحِ فِي النَّواصِي،
إذْ تُكَلَّمُ عَبلَةٌ - فِي كُلِّ يومٍ -
مِنْ وَرَاءِ خِبَائِهَا

والمُشْتَرُونَ يُسَافِرُونَ
إلى البِلادِ الـ سوْفَ تَحْدُثُ
واغْتِيَالُ صَحْوةُ المَوتَى وَرَجْعُ المِئْذَنَةْ
- يَا جَدَّتِي، لَمْ تَعْرِفِي، فَأنَا

****

- بَدَا لِلْعَيْنِ- يَا عَيْنِي -حَصَادُ الأجْوبَةْ

****

- يَا جَدَّتِي وَأنَا الشُّوَيْعِرُ وَالحَرِيصْ

****

- كَانَ الوَفَاءُ ...
تَظَلُّ ذَاكِرَةُ الفُصُولِ تَقُصُّ
أفْيَاءَ المُقَاوَمَةِ .. التَّرَجِّي
وانْبِعَاثُ الرَّوْحِ - فِي الزَّمَنِ - الخُرَافَةُ
لَمْ يَمَلُّ الشَّوْقُ عَنْ عَوْدٍ
فَهَلْ ؟
هَلْ يَستَوِي البَحْرَانِ ؟
قَدْ «اليَوْم خَمْرٌ» لَيْسَ إعْجَازاً
مَسِيرُ الأُسْدِ فِي سِرْبِ النَّعَام
الصَّبْرُ إزْمِيلٌ ..
تَدُوسُ العُمْرَ أشْبَاحُ السِّنِينَ
الرَّكْضُ فَلْسَفَةُ النَّوَى
خِزْيٌ ضُمُورُ القَلْبِ
لَيلُ الكَهْفِ أفْصَحَ عَنْ حَوَاشِيهِ ؟
... بَلَى
لَوْ أنَّ كُلَّ النَّاسِ هَزُّوا جِذْعَ نَخْلَتِهَا
مَا اسَّاقَطَتْ رُطَبَا
- أنْتَ ابنُ مَنْ ؟
- يَا
جَ
دَّ
تِ
ي !!!



نفايات الحبّ الأسود

نورة محمّد فرج

كنا في الدرك الأسفل من حفلة تنكُرية. كنت أكرههنّ جميعاً، لذا دعوتهن إلى هذه الحفلة. أعجبني زيّ الذبابة لكنني أغريت صديقتي الرقيقة بارتدائه. كان زيّاً ظريفاً ومريعاً في آن واحد، قطعة سوداء لامعة تشبه الـ (تي شيرت) ومعها شورت أسود، وسروال شفاف مبقّع بتدرجات الرمادي، وقرون استشعار على هيئة عيون ضخمة! المهمّ أن جناحي الذبابة كانا يلمعان في الضوء، وبالنسبة لها كان المهمّ أن الثوب يظهر مفاتنها كما تقول! صديقتي بيني وبينها ثأر قديم لا تعلمه، أما أنا فأعلمه جيداً وأبقيه في ظلمات نفسي. حرصت على أن أدسّ في الزيّ تلك الحشرات الضئيلة المزعجة التي لا أعرف اسمها. بكثير من الصبر والغيظ وتخيُّل منظرها وهي تحكّ وتحكّ جمعت هذه الحشرات مدة ساعات، وانتهزت فرصة غياب صديقتي في الحمّام، وأفلتّ حشرات الضياع داخل الثوب، وسحبت يدي بسعادة.

خلاف ما يمكن أن يظنّ أيّ إنسان، أنا لست شخصاً شريراً، بالأحرى، ينبغي أن أكون كذلك حين أكون محاطة بهذه الجموع الجميلة التي يأكلها الحسد والحقد كلما عنّت لها الرغبة في الإحساس بذلك، فهنا موطن الإحساس الأبدي بالظلم. بالضبط لماذا تشعر بالظلم كل أولئك الحسناوات المصبوغات؟ لا أحد يعلم! المهمّ أنهنّ يشعرن بذلك!.

هيّأت الصالة كما ينبغي، جهّزت كرة الديسكو، وحرصت على أن تكون أضواؤها خافتة، وجهّزت الكثير من العصير غير الطبيعي ذي الألوان الغريبة، والكثير من الـ (كَبْ كيك) الوردي والأخضر، لكن المهمّ أني جعلت مكان الرقص في وسط الصالة، وبينه وبين أماكن مكابس الإضاءات الكثير من الطاولات والمزهريات الكبيرة، عدا طاولة البوفيه التي تأتي على رأسها شوربة الـ(توم يام).

كان من الضروري بالنسبة لي أن يتجاوز عدد المدعوّات العشرين، وبالفعل أتين جميعاً، معظمهم أتين بزيّ سندريلا أو باربي أو سنو وايت، واحدة فقط أتت في زيّ دراكولا خلاعي، وصديقتي الذبابة طبعاً، وأنا في زيّ كاسبر الذي كان عباءة بيضاء ورأساً كبيراً يشبه بيضة بريئة عبيطة.

لا يهمّ كثيراً ما جرى في الحفلة، لكن، جرت الأمور حسب المُتَّفَق عليه بيني وبين نفسي، ففي لحظة مبكّرة ما يجب أن نطفئ الأنوار، ونشغّل كرة الديسكو، وكوني المضيفة تكفّلت بالموضوع، وبعد كثير من الرقص، وبعد أن شاركت الكل الضحك ولحظات الهناءة الخالصة، اختفيت خلف الباب المفتوح الذي يقع بين أحد ممرات الصالة وأحد الحمّامات، لأتهيّأ للّحظة الموعودة، خلعت ثوب كاسبر، كنت ألبس تحته (تي شيرت) أسود بأكمام طويلة، وبنطلوناً أسود، ونعالاً أسود، وقناعاً أسود، قناع باتمان مع شبك أسود ثقيل يخفي نقني، وصعدت إلى غرفتي، هناك أمسكت مسدسي الأسود، وملأته بالشوربة التي تركتها تغلي في غرفتي قبل ربع ساعة، تشمّمت عبقها اللذيذ، وشعرت بحرارتها المذهلة. سكبتها في المسدس بعناية ولطف كيلا تحرقني، وما بقي سكبته في المغسلة، وغسلت القدر الصغير ودسسته عند جواربي في الخزانة، ثم ارتديت قفازيّ السوداوين، وبقلب غير هيّاب، نزلت، ومسدسي في يدي.

لم أحتج إلى كثير، كان جناح الذبابة يلمع من بعيد، اقتربت وصَوَّبت مسدسي على العنق والأكتاف والصدر والظهر، وهربت.

سمعت صوت الصراخ والأجساد المرتطمة، ورأيت أضواء بعض الموبايلات، وأنا أسرع إلى ارتداء زيّ كاسبر وثني أطراف البنطلون كيلا يراه أحد. أبقيت- فقط- رأس كاسبر في يدي، وبكيت كثيراً على صديقتي المحترقة، بينما كانت رائحة الفزع والرعب تتصاعد في المكان.

* * *

المسدس مدفون في حديقة منزلنا غير المزروعة، وأنا أخطّط لرميه بعد أسابيع في القمامة. كنت قد خفت من أن يفكر الجميع بالبحث عن أداة الجريمة، ودافع الجريمة، وسرّ الجريمة، لكن الإيمان بالغيبيات كان أروع لخطتي من التفكير العلمي. صديقتي طبعاً محروقة، ليس كثيراً كما تمنّيت، لكنها محروقة بما يكفي كيلا ترتدي ثياباً مكشوفة، أما صديقاتي فما عادت بينهن أي ابتسامات، وأنا سعيدة، على الرغم من الادّعاءات القائلة بأن بيتنا يسكنه الجنّ.

الشيء الوحيد الذي لم يخطر على بال أي منهن أن رائحة الشوربة (الحارقة) لا تشبه رائحة الـ (توم يام)!.

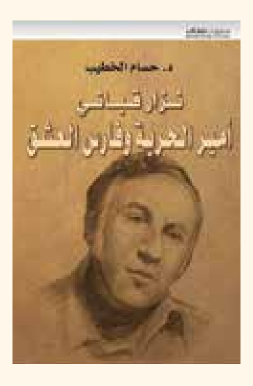
مع نزار وناقده

د. رياض عصمت

لا جدال في أن الشاعر نزار قباني ما يزال يحتلّ مكانة رفيعة في قلوب ملايين العرب بعد رحيله عن دنيانا عام 1998 عن 75 عاماً، حين أعيد جثمانه من لندن ليوارى الثرى في مسقط رأسه وعشقه الأبدي دمشق. يومها، شُيّع نزار قباني وسط حشدٍ شعبي هائل، وأطلق اسمه على شارع في دمشق، كأنما ليعوّض ذلك عن التجاهل الرسمي.

من المستغرب أن كتباً قليلة نسبياً نُشرت عن نزار، أبرزها كتاب محي الدين صبحي، وآخر لشقيقه د. صباح قباني. يُعزى السبب إلى أن إبداع نزار، يسلّم مفاتيح التواصل بسهولة ويسر للمتلقّي العادي، بل إن الجمهور العربي حفظ كثيراً من قصائد نزار غيباً عبر الأغاني التي لحّنها بعض كبار المؤلّفين الموسيقيين مثل محمّد عبد الوهاب، ومحمّد الموجي، وعاصي الرحباني، وكاظم الساهر، وغنّاها بعض أشهر المطربين مثل أمّ كلثوم، وعبد الحليم حافظ، ونجاة، وماجدة الرومي، وأصالة، وطلال المداح، وسواهم. لذا، فظهور كتاب جديد عن نزار قباني يُعَدّ حدثاً لافتاً للنظر، خاصة أن كاتبه هو د.حسام الخطيب، أحد أهم الباحثين الروّاد في الأدب المقارن، الذي جمعته في شبابه صداقة مع نزار، استمرّت حتّى بلغ الرجلان خريف العمر، في وفاء نادر بين شاعر وناقد.

في الواقع، تتعدّد مستويات كتاب «نزار قباني: أمير الحرية وفارس العشق»، مع تباين مضامين فصوله وأسلوبها. ينوس الكتاب بين تحليلات نقدية على غاية من الإشراق والعمق لتدلّل على مقدرة ناقد يمتلك بصيرة منفتحة على آفاق الحداثة، وبين فصول أخرى عادية الطابع من الذكريات المحضة، تتضمّن لقاءات ومراسلات بين الشاعر والناقد. كما يتضمّن الكتاب معلومات توثيقية عن الشاعر، ومختارات من قصائده، بالأخص تلك التي تتناول



هموماً سياسية، رغم أن الانتقاء ظلم بعض القصائد الأخرى المهمّة، وأغفلها.

منذ البداية، يعترف الخطيب أن كتابه ليس كتاب سيرة عن حياة نزار قباني، خاصةً أن الشاعر كتب سيرته الذاتية في «قصتي مع الشعر»، الذي نشره قبل وفاته بتسع سنوات. لكن الباحث يلقي الأضواء على نقاط مأساوية معينة أثّرت في إبداع نزار، منها أثر انتحار أخته، ووفاة أمه وأبيه وابنه وزوجته بلقيس. ينوء قلب أي إنسان بالفجائع، فما بالنا بقلب شاعر مرهف كنزار؟

يصف الخطيب سمات صديقه منذ أيام الحياة الجامعية، فهو شخص متابع للثقافة والفنون، يتّسم بدبلوماسية رفيعة، ويتمثّل جوهر الحضارة. كما يؤكد نفور نزار من الرياء للحكّام، وإصراره على ألا يزور بلداً يمنعه من إلقاء قصائده بحُرّية. يذكر الكاتب أيضاً موقف نزار قباني القومي ضدّ الاحتلال الإسرائيلي، بحيث لا يعرف صاحب أغنية «أصبح عندي الآن بندقية» معنى المهادنة، حتى نشبت معركة نقدية راقية في الصحافة بينه وبين الأديب الكبير نجيب محفوظ. ولعل من أجمل ما نقله الكتاب عن شاعر في مثل قامة نزار قوله: «لو أن طفلاً في نواكشوط لم يفهم بيتاً من شعري، فمن واجبي الذهاب إليه والاعتذار منه».

في ثاني فصول الكتاب وأمتنها أسلوباً، يرى الخطيب أن أهمّ ميزات نزار قباني ومساهماته أنه عمل على تحطيم الوثنية الشعرية التقليدية، وحرّر القصيدة الحديثة من الجبرية ومن حتمية البحور الخليلية والقافية الواحدة، فخرج بذلك من «الموالاة» إلى «المعارضة»، متجاوزاً حدود القبيلة في انقلاب شعري. في هذا الفصل الذي يحمل عنوان «سقوط الوثنية الشعرية»، يكتب الناقد: «هل هناك قصيدة عربية حديثة؟ هل نستطيع أن نقول إن الأرض التي مشت عليها القصيدة العربية خمسة عشر قرناً قد ضربها زلزال مفاجئ، فغيّر تركيبها العضوي والجيولوجي تماماً؟ الأكيد أن القصيدة العربية قد انفصلت عن شجرة العائلة، وهربت نهائياً من مبيت الطاعة / ووصاية الأجداد. والأكيد الأهمّ أن القصيدة العربية اكتشفت صوتها الخاصّ، بعد أن كانت مجموعة من العادات اللغوية والبلاغية، أخذت مع مرور الزمن شكل المسلّمات الدينية التي لا تقبل الجدل والنقاش. وباستثناء الأصوات المتفردة، فإن غالبية القصائد العربية كانت في حقيقتها قصيدة واحدة، تنقل عن أنموذج محفوظ في الذاكرة وسابق للتجربة». ويتابع: «ولقد استمرت القصيدة/الموت متمدّدة على حياتنا خمسة قرون، لا يجرؤ أحدٌ على دفنها. وكانت القصائد في تلك الحقبة كأضرحة الأولياء، لا يُسمَح لأحد تدنيس حرماتها والاعتداء على مُقَدَّساتها». ويضيف: «إن التحولات السياسية العنيفة التي تعرّضت لها المنطقة العربية في مطلع هذا القرن ما كان يمكن أن تتمّ بمنأى عن تحوُّلات مماثلة في عقل الإنسان العربي وفي لغته. ومن هنا كان على القصيدة العربية أن تنسجم مع الثورة أو تستقيل، أن تتقدّم نحو المستقبل أو تدفن نفسها في ضريح التاريخ وتتحوّل إلى ذكرى». في الواقع، لا شيء يغني عن قراءة هذا الفصل الرائع، فهو فصل للتاريخ

والذكرى في استجلاء جذور وفروع ثورة الشعر الحديث في النصف الثاني من القرن العشرين. إنها بصيرة متجلّية عند الناقد الخطيب، الأستاذ الجامعي المخضرم، الذي سبق أن حاز جائزة الملك فيصل الرفيعة في ميدان الأدب المقارن، وقام بالتدريس في جامعات سورية، واليمن، وقطر، وأشرف على عديد من مشاريع الترجمة من اللغة الإنجليزية إلى العربية لبعض أمهات الكتب النقدية.

يركز الكتاب على أن الهمّ السياسي / الاجتماعي تجلّى مبكراً عند نزار في الوقت نفسه، وبشكل متزامن مع قصائده العاطفية والحسيّة، وتحديداً منذ قصيدته «خبز وحشيش وقمر» (1954)، التي أثارت ردة فعل عنيفة لدى المحافظين في البرلمان السوري آنذاك، وصولاً إلى قصيدته الأخرى الشهيرة «هوامش على دفتر النكسة» (1967)، التي جعلت الإعلام المصري يهاجمه بضراوة إلى حدّ المطالبة بمنع دخوله إلى مصر. يومها، كتب نزار قباني رسالة تظلّم إلى الرئيس جمال عبد الناصر يشكو فيها ما يلقاه من ظلم. ورغم مشاغل عبد الناصر وهمومه الكثيرة،فقد قرأ الرسالة بإمعان، ووجّه بالتعليمات الحاسمة التالية: «لم أقرأ قصيدة نزار قباني إلا في النسخة التي أرسلها إلي، وأنا لا أجد أي وجه من وجوه الاعتراض عليها. تُلغى كل التدابير التي قد تكون قد اتُّخذت خطأً بحقّ الشاعر ومؤلفاته، ويطلب من وزارة الإعلام السماح بتداول القصيدة. يدخل الشاعر نزار قباني إلى الجمهورية العربية المتحدة متى أراد، ويكرّم فيها كما كان في السابق». لذلك، كتب نزار قباني واحدة من أهمّ وأروع قصائده قاطبة في رثاء الرئيس جمال عبد الناصر.

يوثّق الباحث حسن استقبال الشاعر الكبير نزار قباني لتحليلاته النقدية عبر لقاء تليفزيوني أجراه الأديب والإعلامي د. رياض نعسان آغا. يقول الخطيب في اللقاء: «نزار بما قدّمه منذ البدء كان مبدعاً. ظلّ حائراً بين المظاهر وبين المعاني، وفي هذه الناحية كتب كثيراً عن المرأة، كتب كثيراً عن أوصافها وعن مفاتنها. ولكن، مع ذلك، لم يستطع أن يتوصّل إلى فكرة، إلى فلسفة، سواء أكانت فلسفة نظرية، أم كانت فكرة اجتماعية في هذا المجال». يردّ نزار مثنياً بتواضع جمّ على صديقه الناقد، متنكراً لدواوينه الأولى في توضيح مهمّ: «النهد ليس مصدراً أو ينبوعاً للذة، بل طموحاً دائماً للأعلى، للتفوق، للغضب، للثورة». يتجاوب الناقد الخطيب قائلاً: «وفي رأيي، من خلال نظرة لاحقة وهادئة أن نزاراً كان حائراً في هذه الفترة بين مغريات الجمال الجسدي والمظهري، وبين المعاني الإنسانية لتجربة الرجل والمرأة». يخالف الشاعر الناقد فقط في استخدامه مصطلح «شعر المناسبات». إذ يصف نزار قصائده السياسية بأنها «شعر الحدث التاريخي»، ويعلن نزار أنه ضدّ ما يسمّيه «قصائد الأنابيب» في غمزة مهّذبة ضدّ أولئك الذين يكتبون شعراً عصيّاً على الفهم، حافلاً بالرموز المبهمة. كما يثني نزار على رأي المحامي نجاة قصاب حسن، معلّقاً: «الشرق كلّه مغطّى بلحاف التقاليد والتابوات والمُحَرَّمات، وإن أي رجل أو امرأة يمدّ رجله خارج اللحاف توضع رجله في الفلقة. أودّ أن أطمئن صديقي نجاة أنني بعد أربعين عاماً من النضال والقتال بالأسنان والأظافر والسلاح الأبيض، استطعت أن أنتف هذا اللحاف قطنة قطنة، حتى استطاع الرجال والنساء أن يمدّوا أصابعهم خارجه دون أن يتعرّضوا للفلقة»، لا ينسى نزار أن يخصّ صديقه الفنان الراحل عبد الحليم حافظ بأجمل الذكرى، وهو الذي غنى له «قارئة الفنجان» و«رسالة من تحت الماء»، كما يذكر حكمة الموسيقار محمد عبد الوهاب وبعد نظره.

لكن الكتاب، الذي ضمّ فصولاً قيّمة، كان يمكن أن يستغني عن بعض المقاطع الصحافية، التي لا دور لمؤلّفه ولا للشاعر الكبير فيها، إذ إنها أطالته، وأثقلته دون مبرر. بالمقابل، كان من المفيد لو تابع الباحث انتهاج السبيل الذي استهلّ به الكتاب في تحليل ذكي وبارع لبعض الأشعار البارزة، سواء قصائد تغزّل الرجل بالمرأة، أو التي تمثّل فيها نزار مشاعر المرأة، أو تلك التي تصدّت لأحداث سياسية مهمّة مثل قصيدة «القصيدة الدمشقية» و«أنا يا صديقة متعبٌ بعروبتي»، و«هوامش على دفتر النكسة»، و«السيرة الذاتية لسَيّاف عربي»، و«المهرولون»، و«الديك» و«متى يعلنون وفاة العرب؟»، وبعض قصائد ديوان «الرسم بالكلمات»، التي كتبها الشاعر في إسبانيا. هنا، أودّ أن أسجّل أنني لطالما اعتقدت أن أسلوب نزار قباني النثري يضارع الشعري، إن لم يتفوّق عليه، وأدهشني في الكتاب اعتراف نزار نفسه بهذا حين قال: «أعترف أنني أعتبر نثري أهمّ من شعري، لأنني مع نثري عصفورٌ طائر، ليس هناك حدود لا لأجنحتي، ولا للفضاءات التي أكبر فيها. أما الشعر، فهو نظام ورقابة وممارسة ومسؤولية».

نزار قباني مبدع يكتب بالسكّين. وسواء أكَتَبَ عن الحب أمْ كَتَب عن الحرب، فقد كَتَب بدمه، موحِداً بين عشق الحبيبة وعشق دمشق وعشق الوطن العربي الكبير. لكن العشق يحرق الأعصاب والأصابع، والمبدع يحلم بنور التغيير والثورة. لهذا قال نزار: «الآن، الشعر هو التحام بالناس.. بالجمهور.. بالقضايا. لتسمحوا لي إذا صرخت. ويحقّ لي أن أصرخ كإنسان متألّم وموجوع. أما ما كتبته عن الأمة العربية، فمن دافع الحب، ومن دافع العشق الكبير، فالذي يعشق حبيبته يذهب ليحضر لها دواء. أما إذا استعصى الدواء.. فيأتي ويفتح مكان الجرح».

بين هاجس التاريخ وفتنة الرغبة

إبراهيم الخطيب

تحفر رواية محمّد برادة الأخيرة «بعيداً عن الضوضاء، قريباً من السكات» (دار الفنك - دار الآداب، الدار البيضاء – بيروت) مجراها عند تخوم احتكاك التاريخ باليومي، حيث يفقد هذا الأخير هويّته كأحداث آنيّة، لتغدو الكتابة مسكونةً بالرغبة في اكتشاف مكامن الصيرورة.

تحكي الرواية، انطلاقاً من معيش السارد ومخياله، مجموعة مصائر مرّت بتجارب ورهانات، يخترقها ثِقل التقاليد وتقلُّبات السياسة وإغراء الذات، وتلتقي عند مفترق البحث عن حقيقة مستقلّة، واقعية، منفلتة من القوالب الجاهزة والقيم المتعالية على الكائن. حيوات تحمل جسومها أوشام تاريخ، لكنها تنحو منحى اضطلاع الذوات بمهمّة الإجابة عن الأسئلة التي تؤرّقها، كلّ على حدة.

تغطّي الرواية- على امتداد خمسة فصول- مساحة زمنية تبدأ في سنة 1931، وتنتهي مع صعود الحركات الاحتجاجية التي عرفها المغرب بين سنتي 2010 و2011، وتندرج في ما سُمِّي «الربيع العربي». تستوعب هذه المساحة الماضي الحافل بالآمال ؛ نهاية الاستعمار، وحركة المطالبة بالاستقلال، وصراع الأحزاب مع السلطة، والراهن المتسم بالهزائم ؛ فشل المشروع الوطني، وانتكاسة الأحزاب الوطنية أمام السلطة التقليدية، وانهيار عملية التناوب، وصولاً إلى انكسار حركة 20 فبراير. تخترق هذه الزمنية، بشقَّيها، سِيَر الشخصيات ومصائرهم طولاً وعرضاً، لكنها تظلّ مضمرة، أشبه بطرس تنكبّ عليه وقائعهم اليومية وتحوّلاتها الدراماتيكية دون أن يدركوا عمق نفاذها إلى وعيهم.

يشكّل لقاء السارد بالمؤرّخ (الرحماني) حدثاً مهماً في تحوُّل شخصية الراجي. لا يظهر (الرحماني) سوى بضع مرات في الرواية، ولا نعلم عنه سوى أنه مؤرّخ في السبعين من عمره، وأن منهجه التاريخي «عتيق» وإن كان يتميَّز بالحرص على استكناه الحقائق. أما المشروع الذي طلب من الراجي مساعدته في تحصيل مادته فيندرج في إطار خمسينية الاستقلال (1956 - 2006)، ويعتمد بصورة مركزية على استنطاق الناس الذين لم يسبق لهم أن عبّروا عن رأيهم في ماضي المغرب وفي حاضره، وذلك من خلال الإجابة عن أسئلة تتعلّق بمعنى مقاومة الاستعمار، وأزمة الواقع اليومي، وشروط الانطلاق نحو المستقبل. خطر في ذهن السارد حيناً أن المؤرّخ يلتمس منه اللقاء بأشخاص ذوي مشارب متعدِّدة وجذور اجتماعية ومهنية مختلفة، فأبدى حماسه لذلك، وإن أضمر- في الوقت نفسه- رغبته في تطويع المادة المستخلصة من الاستجوابات لمزاجه المتطلّع إلى مساءلة التاريخ في سِيَر أفراد يتصرَّفون داخلها بمقتضى تعقُّد الجينات التي تتحكَّم في مصائرهم. ربما كان ذلك- أيضاً- محاولة من الراجي للتوفيق بين اهتماماته التاريخية وشغفه بقراءة الروايات، أو لعله ميلٌ منه لمعاينة ما يمكن أن ينتج عن رؤية التاريخ كرواية تنعكس في شخصياتها بصمات الوقائع الكبرى كأحداث يومية.

يقول الراجي: «استوحيت محكيّات هذه الرواية من لقاءاتي بفئات متباينة من الناس الذين قبلوا أن يجيبوا على أسئلة المؤرّخ الرحماني، وفي الأثناء نفسها كان الحديث يجرُّنا إلى استطرادات تبعد قليلاً أو كثيراً عن الأسئلة المطروحة. ومن ثنايا ذلك كنت أستصفي بعض الشخصيات وأتخيَّل مساراتها لأعيد رسم ملامحها وسياقاتها استناداً إلى ما يثيرني، ويستحثّ مخيّلتي. لم يكن التاريخ حاضراً إلا بقدر ما هو صيغة حياتية محتملة لمرحلة ضاعت ملامحها في غضون الأحداث الكبرى».

تنتمي شخصيات «رواية» الراجي إلى جيلين: جيل مخضرم (توفيق الصادقي من مواليد سنة 1931) الذي عاش في عهدي الاستعمار والاستقلال، وجيل وُلد مع الاستقلال، لكنه لم يفتأ أن عاش سنوات الرصاص، أو واكبها عن كثب (فالح الحمزاوي، ونبيهة سمعان). لا يعني ذلك أن هذه الشخصيات، بالنظر إلى أزمنتها وتعقيدات مساراتها، عاشت داخل دوائر مغلقة، بل كانت بينها وشائج وَصِلات متنوِّعة: هكذا سنلاحظ أن فالح الحمزاوي، إثر تخرُّجه في كلِّيّة الحقوق، سيعمل في مكتب نقيب المحامين توفيق الصادقي حيث سرى بينهما تفاهم وتعاطف. وكانت نبيهة سمعان قد تعرَّفت إلى فالح الحمزاوي حين كان قائداً طلابياً إبّان سنوات الدراسة الجامعية في الرباط. على أن هؤلاء جميعاً سيلتقون في الصالون الذي احتضنه منزل نبيهة سمعان في الدار البيضاء غداة عودتها من باريس، وافتتاحها عيادة للتحليل النفسي.

كان والد توفيق الصادقي «قايداً» على منطقة زعير أيام الاستعمار. درس في المدارس الفرنسية حيث حصل على البكالوريا سنة 1948، وعلى ليسانس الحقوق من جامعة بوردو سنة 1953. إثر تخرُّجه التحق بمكتب محام فرنسي كان متعاطفاً مع الحركة الوطنية، وكان هو متوجِّساً منها، ويخشى أن تنقلب حياته رأساً على عقب بعد الاستقلال. لقد كانت فرنسا بالنسبة لتوفيق، كما كانت بالنسبة لأبيه، بلد الحضارة والتقدُّم، لكنه كان حريصاً على عدم التخلّي عن التقاليد سواء على صعيد

الهندام أو على صعيد العلاقات العائلية والاجتماعية، ومن هنا التماسه من أمه أن تختار له الزوجة المناسبة.

ويتعلّق الأمر بشخصية إشكالية تحاول العيش في زمنين في الوقت نفسه، أو التوفيق بينهما، كما يوحي بذلك اسمه. إنه يحنّ إلى ما مضى، لكنه يحاول - بصعوبة - استيعاب التحوُّلات، ومن هنا تردُّده على صالون نبيهة سمعان، وتدخُّله في بعض النقاشات التي دارت فيه.

أما والد فالح الحمزاوي فقد كان «معلّم دباغ» فقيراً. كان الحمزاوي مدلّلاً من طرف أمّه وشقيقته، لكن والده كان ينبّهه إلى أن الخشونة ضرورية لمواجهة تبعات الحياة. شعر بأنه تخطّى مرحلة الطفولة عندما شارك في مظاهرة تلاميذ كانوا يحتجّون على إلغاء تدريس مادة الفلسفة. وعندما انتقل إلى الرباط لمتابعة دراساته الجامعية اندفع إلى النضال الطلابي، ثم انخرط في حزب يساري عقب فشل المحاولتين الانقلابيتين حيث شرع يفكّر في أن نهج الديموقراطية هو الحَلّ في مواجهة ملك مستبدّ.

بينما كانت نبيهة سمعان معجبة بالكاتبتين جورج صاند، وأناييس نين، وبالمناضلة النسوية المصرية درية توفيق. درست في الرباط وفي باريس، وعاشت حياة طلابية متحرِّرة؛ حيث عبرت دوماً عن رفضها الانحباس في شرنقة التقاليد. اهتمّت في أثناء الدراسة بالفكر وبالأدب، وعندما عادت إلى المغرب افتتحت عيادة تحليل نفسي، وتزوَّجت مَرَّتين، وفشل زواجها في الحالتين، ثم عمدت إلى افتتاح صالون غايته النقاش الحرّ والمتحرِّر من كل ميل سياسي أو غايات مادية.

تعكس سِيَرُ حيوات هذه الشخصيات الثلاث، محكيّاتٍ ثلاثاً تؤسّس وعيها، وتعمل على الحَدّ من تناقضاته. يتعلّق الأمر بمحكيّات هيكلية تصنع المواقف، وتبرّر التحوُّلات، وتقوم تقاطعاتها بالتميز بين شخص وآخر بحسب هيمنة كل خطاب على مساره الحياتي، رغم تعقُّد ذلك: محكيّ التقاليد، ومحكيّ السياسة، ومحكيّ الرغبة.

رغم حضور الراجي كسارد في مختلف مراحل «روايته»، إلا أنه كان - رغم بعض تدخُّلاته - أشبه بمتفرِّج غير مرئي. يسأل عن الشخصيات التي صاغها، وهل هم فعلاً صنّاع المراحل التاريخية التي عاشوها؟ لم يكن يرمي من وراء ذلك إلى محاكمتهم، بل إلى تأمّل الميكانيزمات التي تحكّمت في مساراتهم. فبخصوص توفيق الصادقي عَبَّرَ الراجي عن إعجابه به، ولاحظ أنه عاش 25 سنة في عهد الاستعمار، واستفاد من التعلُّم في المدارس الفرنسية، وضحّى من أجل أسرته بعد وفاة والده، لكن توجُّهات شقيقه السياسية كانت أشبه ما تكون بوعيه الشقي. أما فالح الحمزاوي فقد كان مصدراً لمشاعر مضطربة بالنسبة للراجي حيث ظلّ في تصوُّره كائناً غامضاً. لقد انجذب إليه بوصفه مثالاً للشباب المتمرّد داخل الأحزاب المتكلِّسة. لم يتقلّد الحمزاوي أيّ منصب رسمي، بل نأى بنفسه عن الانخراط في لعبة المخزن إبان تجربة التناوب، بيد أنه لم يفتأ أن أخذ يخلط كلامه ومواقفه بمزيج من مبادئ اليسار وتحفُّظات اليمين. واستحوذت نبيهة سمعان على اهتمام الراجي، لا لكونها كانت مثله متحرِّرة، بل بسبب السبيل الشاق الذي ارتضته لنفسها، ولامس في نفسه شعوراً حيوياً يتعلّق بما لاحظه من تحاشي المغاربة بل عزوفهم عن الكلام عن مشاكلهم الذاتية، وعن الجهر بها.

لقد شرع الراجي في كتابة «روايته» بمجرَّد الفراغ من توفير المادة التي كلَّفه بها المؤرخ (الرحماني)، لكنه لم يكد ينهيها حتى التمعت في الأفق - بصورة مفاجئة - بوارق «الربيع العربي»، الأمر الذي وضع الرواية في مجرى انتظارات لم تكن في الحسبان: انتظارات تتعلّق بالوجود المعيشي للسارد، ووضعه الاعتباري في عالم انهارت فيه «شجرة اليقين» وسط ضجيج المواقف المسكوكة مسبقاً. إنه لا يزال عاطلاً عن العمل، عاجزاً عن الانخراط في أي عمل حزبي، كما أن خليلاته انصرفن عنه إلى شؤونهن الخاصة بعد أن دخلت علاقتهن به منطقة الرتابة والتحسُّر على الماضي وندرة اللقاءات. فهل سيكتب «روايته»، أم سيحوِّلها إلى سرد شفوي على هيئة صرخة ضدّ الضوضاء وضدّ ما يمكن تدجينه داخل الكلمات؟

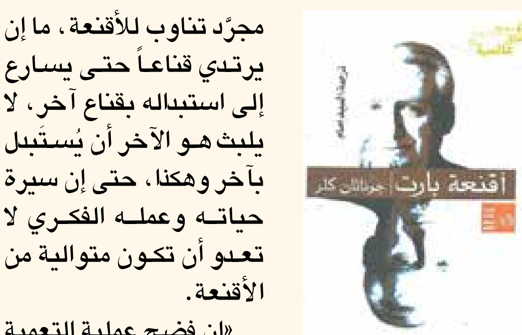
لم يفتأ محمد برادة - منذ ثمانينات القرن الماضي - يُشرِع رواياته نوافذَ لتأمُّل علاقات الخطاب بالواقع والفرد بسياقاته الاجتماعية وأناه المُغَيَّبة. إنه يعبِّر - من خلال ذلك - عن خياراته الوجودية النابعة من سيرته الخاصة بوصفه كاتباً، لكنه لا يتردَّد في تمحيصها على محكّ مقاربة لا تلغي خيارات الآخرين من حساباته. عين روائية تترصَّد مسارات التحوُّل، وتفكّك ثنياتها المنكمشة على مكامن الالتباس، وتمهِّد للقارئ سبل مخاطبة قناعاته من خلال أشكال سردية جادّة، وساخرة، تنأى بنفسها عن كل مغامرة تركيبية غير منظورة العواقب.

في هذا السياق، تسائلنا رواية «بعيداً من الضوضاء، قريباً من السكات» عن ذاكرتنا، وعن التاريخ الذي عبرناه كالمسرنمين، ثم لم نعد إلى التفكير فيه. إنها تحملنا على البحث عن مواقعنا في سديم الخطابات المتناقضة التي تقذف بنا ذات اليمين وذات الشمال، وتبتعث فينا هاجس الخوف من البقاء دون بوصلة، فيما تتراكض الأحداث أمام أبصارنا سراعاً من دون أن نتمكَّن من تبيُّن العلاقات القائمة بينها. إنها رواية عن ماضينا، وعن حاضرنا، وكذا عن مستقبل سرابي تستقطبه ضوضاء التقاليد والسياسة، ويجتنبه صمت الذوات حين تخاطب كينونتها.

أقنعة بارت

ممدوح رزق

يتفحص جوناثان كيلر في كتابه «أقنعة بارت» الصادر مؤخَّراً بترجمة السيد إمام وتقديمه (الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق عالمية، القاهرة) التعددية المراوغة لشخصية رولان بارت، فهو مؤرِّخ أدبي وميثولوجي وناقد وسيسولوجي وأديب.



يستشهد بارت في مثالٍ مستمَدّ من عالم السياسة، بغلاف مجلة «باريس ماتش» يصوِّر جندياً صغيراً أسود البشرة يرتدي البزّة العسكرية الفرنسية وهو يؤدّي التحية، وعيناه مثبّتتان على العَلَم الوطني، ويعدّ هذا أول مستوى من مستويات التدليل؛ إن الأشكال والألوان تؤوَّل بوصفها جندياً أسود يرتدي البزّة العسكرية الفرنسية. ويكتب بارت: «إنني أرى جيداً، بغضّ النظر عما يمكن أن تتّسم به الصورة من سذاجة أو العكس ما تدل عليه بالنسبة لي أن فرنسا إمبراطورية عظيمة، وأبناؤها جميعاً يخدمون بإخلاص تحت عَلَمِها من دون اعتبار للّون، وليس هناك ردّ أبلغ على المنتقصين من كولونياليتها المزعومة من الحماسة التي يبديها هذا الجندي الأسود لخدمة مضطهديه المزعومين».. إن وجود جندي أسود في الجيش الفرنسي، يمنح الصورة سمة طبيعية خاصة أو براءة معينة، ويمكن للمدافعين عنها الادّعاء بأنها صورة لجندي أسود ولا شيء أكثر».

يشير جوناثان كيلر إلى أن رولان بارت كان معجباً باستعارة القناع، ويرى في سيرة عمله النقدي، والإبداعي مجرَّد تناوب للأقنعة، ما إن يرتدي قناعاً حتى يسارع إلى استبداله بقناع آخر، لا يلبث هو الآخر أن يُستَبدل بآخر وهكذا، حتى إن سيرة حياته وعمله الفكري لا تعدو أن تكون متوالية من الأقنعة.

«إن فضح عملية التعمية لا يستبعد الأسطورة ولكن، وهو الأمر الذي ينطوي على مفارقة، يمنحها حرّية أعظم. لقد كنّا في وقت من الأوقات نستطيع أن نحرج الساسة عبر اتّهامهم بالعمل على صناعة صور لأنفسهم، ولكن، بما أن فضح عملية التعمية أصبح أكثر تواتراً، فقد زال الحرج. والآن يناقش معاونو أحد المرشَّحين علانية كيف يحاولون تغيير صورة سيِّدهم».

يتخيَّل كيلر وصف بارت لنفسه: «لا ترهق نفسك بالبحث عن حقيقة أصلية وراء ما أكتبه، لا تحاول أن تقيِّدني بمعنى محدَّد لا أود تقبُّله، أنا مثل البصلة، لا قلب لي ولا منتهى، مجرد أغلفة فحسب. أنا مثل اللذة، وقتية تماماً ومبدَّدة، ليس لي هوية محدَّدة ولا جوهر ثابت. أنا، من أكون؟ استعصاء على التحديد، روغان لانهائي، وانتهاك لكل التخوم والحدود. لستُ موضوعاً للاستهلاك بل ساحة للإنتاج، أنا إشارة حرّة، ودالّ عائم بلا مدلول. أشير فقط إلى ذاتي المتلوّنة، أستعصي على التفكير لأنني أومض بحرية لانهائية. مركز لآراء شتى وتأويلات متعدّدة، نقطة متلاشية، متقلِّب دائماً».

يمتدح بارت آلان روب جرييه، لتبنّيه كتابة «تكسر فتنة الحكي». إن الروايات تضمّ عادة قصصاً؛ أن تقرأ رواية هو أن تتبع تطوُّراً من نوع ما، وما يثير الدهشة هو أن بارت لا يبدي اهتماماً بالقصة. إنه يحب ديدرو وبريخت، لأن كلاً منهما يفضّل المشهد على القصة، والتابلوه الدرامي على التطوُّر الحكائي. يفضّل بارت الشظايا، ويبتكر طرقاً لتشظية الأعمال التي تضمّ استمرارية حكائية. إنه يعثر في روايات روب جرييه على نصوص تقاوم التنظيم الحكائي. من الصعب- في الغالب- أن تضمّ أجزاء قصة إلى بعضها، أن تقرِّر- على سبيل المثال- ما «يحدث حقيقة»، ماهية الناكرة، الهلوسة أو تطفُّلات الراوي.

يرصد جوناثان كيلر تقلُّبات رولان بارت؛ فهو ينعي وفاة المؤلِّف، ثم يعود لإحيائه في محاضراته اللاحقة بالكوليج دي فرانس، يتحدَّث عن عاداته وعن أشيائه، ويرصد خصوصياته وحركاته الزائلة. يشجّع أدب الطليعة، ويكتب عن المشاريع الحداثية ذاتية الوعي، نتوقَّع أن ينتقل بعد ذلك إلى كُتّاب مثل ألبير كامو، أو موريس بلانشو، وهم معاصرون يكتبون الأدب الضدّ، ولكنه بدلاً من ذلك يكتب حول (ميشيليه)، وهو مؤرِّخ ينتمي إلى بدايات القرن التاسع عشر، وعن هونوريه دو بلزاك، وراسين. يؤسِّس علماً للأدب، ثم يتحوَّل فجأة إلى لذّة النص، ينتقل من السيمولوجيا إلى البنيوية، إلى لذّة القراءة ومُتعها المزلزلة.

يُشبّه كيلر بارت بعرض عصبي، لا تكاد تمسك به في موضع حتى يفاجئك بالظهور في موضع آخر على هيئة مغايرة، إنه مثل الكتابة التي كان يشجِّعها دائماً، كتابة تتحدّى استجاباتنا المعهودة، وتحبط توقُّعاتنا.

سيرة دير الزور المُدمَّرة

علي جازو

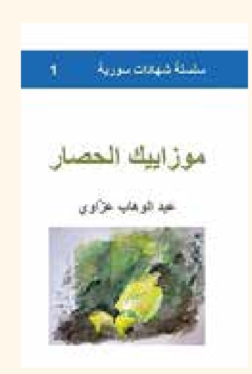
لا مراجعَ سوريّة عن السوريين، إذ طالما عُرفوا بدلالة الخارج لا الداخل. لقد حجبت ذاكرة البعث الحاكمة، وهي المزيفة والمفروضة عنوة، ذاكرة الأفراد الشخصية، وألغت- بصمت قاسٍ- أمكنة عيشهم وظروف حياتهم. في هذا البلد ذي القَدَر المأساوي المرير، قرأ تلاميذ المدارس نظرية البعث، لا علوم تربية عادية، قبل أن يعرفوا شيئاً عن تاريخ المكان الذي يسكنونه مع عائلاتهم وجيرانهم. لقد كان الداخل السوري بمثابة صندوق مغلق؛ ففي بلد ليست مراكزه الثقافية و مدارسه وجامعاته سوى مؤسَّسات أمنية قمعية، لا يمكننا أن نتوقّع ظهور كتابات نقدية ولا سير ذاتية - أدبية تتجاوز ظروف القمع الخانقة، أو تشهد على ثقافة عيش فردية أياً كانت سماتها. وقد طغى طوال نصف قرن الفضاء العام المحبوس والملقَّن على الشأن الحميم والمنفتح. كان صوت الأول الصارخ والمزيَّف أقوى من صوت الثاني الهامس والصريح. لقد محا النظام البعثي سردية سورية الداخلية، وأحلّ مَحَلَّها تواريخ وأحداثاً خارجية، حيث تقاطعت السياسة مع الثقافة، وحوَّلت المشتغلين بالحقل الأخير إلى موظفين أقرب إلى آلات جامدة. فأنت لن تجد في المكتبة الأدبية ولا السياسية السورية، من ينكر أو يكتب عن القرى والمدن التي عاش فيها إلا ما ندر. لكن مع تفجُّر الثورة السورية، انقلب كلّ شيء رأساً على عقب، واكتشف السوريون بعضهم بعضاً، ومع ذلك الاكتشاف الباهر والغريب باتوا أقرب إلى أنفسهم من أي وقت آخر. في هذا السياق المرير، تحاول سلسلة «بيت المواطن» رصد كتابات وسير مختلف المناطق السورية من وجهة نظر كُتّابها ومؤلِّفيها، وما عانوه أو عايشوه طوال هذه السنوات داخل أكثر من مدينة وبلدة سورية.

تكمن أهمّيّة هذه السلسلة في جمع أهَمّ ما كُتِب من داخل سورية خلال السنوات الثلاث الماضية، وما قبلها، وهي بذلك تشكّل خطوة نحو أرشفة ذاكرة السوريين عبر حفظ سِيَرهم الخاصة، كلّ على حدة. إنها سِيَر خاصة و«صغيرة» على خلفية الحدث السوري الكبير. ثمّة معتقلون في هذه السِّيَر، ثمة قتلى وضحايا، وثمة متخفّون، وثمة فارّون، وثمة لاجئون.

وقد صدر مؤخَّراً «موزاييك الحصار» (بيت المواطن، بيروت) للكاتب والشاعر السوري عبد الوهاب العزاوي. يتناول فيه محطات من حياته في مدينة ديرالزور شرقي البلاد، في أثناء تعرُّضها للحصار صيف عام 2012، بحكم عمل المؤلف طبيباً هناك، وبحكم كونه ابن المدينة، وشاعراً في الوقت نفسه. لا يتحدّث العزاوي عن نفسه على نحو مباشر. إنه يقارن الحدث الضاغط بأحداث تجري داخل رأسه، يتنكّر كتباً أَحَبَّها وروايات علقت بذاكرته، وموسيقى يشتاق إلى سماعها. ربما يعدّ هنا للوهلة الأولى ترفاً لمن دُمّر بيته فوق رأسه. لكن عدم وجود صوت فردي وتطابق الخاص مع العام ليس دائماً علامة على رسوخ وطني.

في هذا الكتاب البسيط والمرهف يحضر طيف الزوجة وطيف الابنتين وهن ينتقلن من بيت إلى آخر. هنا نجد سيرة عائلية ومهنية ذات مضامين شعرية.

عالم الأطباء ومنافسات العمل «الجبانة» وضرورة إيجاد تنسيق فيما بينهم، يختلط كلّه بعالم الأسرة الصغيرة. يوثّق الكاتب التفاصيل الدقيقة لمشاعره وأفكاره من مجريات الأمور. إنها كتابة وجدانية تارة، تحليلية تارة أخرى في خليط يقارب العبث في وضع عبثي حتى الأعماق. يجتهد الكاتب في الابتعاد عن التعميمات والمواقف السياسية المسبقة، ليركّز على التفاصيل الحياتية الدقيقة. وهو يلجأ إلى هذه الشهادة المجهرية للحياة لأنه يرى فيها وسيلة لتفكيك الحصار، للتخفيف من هول كتلته. هذه الكتابة مرافعة، مرافعة طويلة أمام القنائف الصمّاء، أمام اليأس والخوف، مرافعة طويلة كمنام طويل».



إننا أمام تجربة كتابية وجدانية وتوثيقية جديدة، بها خليط من فن القصة وتدوين اليوميات إضافة إلى شذرات تنحو إلى التأمُّل الذهني والتفكير المُجَرَّد. كتاب «موزاييك الحصار» على النحو المشار إليه يشكّل خلاصة تجربة يليها ما سوف يستمرَ السوريون في صنعه، دونما تحويل صنيعهم الفوريّ والمخضوض إلى تابو جديد باسم الكتابة عن الثورة، لكنها كتابة ترفد التحوُّل الثوري، وتصفه في أثناء عثراته وخيباته، رغم ظروف الإحباط وندرة فرص استعادة حياة عادية لن تكون كما كانت أبداً.

القصيدةُ بوصفِها فنّ العزلة

عماد الدين موسى

يؤكّد نوفاليس أنّ «الحبّ صامت، الشِّعْر وحدهُ يجعلهُ ينطق»، وإذا كان الحبّ في جوهره قد ارتبط بتلك العلاقة المؤثّرة التي تجمعُ بين طرفين اثنين، لإثبات وجود كل طرف بتبادل الأحاسيس فيما بينهما، أو حتى من خلال مبادرة طرف واحد فقط، لا بدّ من وجود الطرف الآخر أيضاً، فإنّ الشِعر ظلّ مرادفاً للوحدةِ واعتُبِرَ الجنس الإبداعيّ الأشدّ ذاتيّةً، والأكثر تقرّباً من محاورة مكنونات الذات ودهشتها اللامتناهية، أي أنّ أولويّة المباغتة والمبادرة هي لـ«الأنا» المبدعة.

من هنا، وتحديداً من هذا الحيّز الإشكاليّ، حيث نلمح بصيصاً من الضوء على سبيل الأمل والديمومة، تأخذ الشاعرة اللبنانيّة سوزان عليوان خامة قصائد مجموعتها الشِعريّة الجديدة «الحبّ جالس في مقهى الماضي»، (إصدار خاص- بيروت 2014)، مقتفيةً ما يتركهُ هنا «البصيص» من أثرٍ أو جرحٍ على جسد المكان والكائن معاً، كمن يقتفي شَغَب ملاكٍ مرئيّ ولا مرئيّ في الوقتِ نفسه، يُدعى «الشِعر».

قصائد سوزان عليوان في هذه المجموعة، مشغولة بالموسيقى والإيقاع الداخليّ، وتتجلّى- بوضوح- المهارة في التقاط مُفردات الجملة الشِعريّة لديها، المفردات المرادفة حسيّاً مع ما تشتغل عليه، ومن ثمّ مزجها في بوتقة «النص»، كما نلاحظ التكثيف واختيار أقلّ عدد من المفردات تكفي غرض إيصال الفكرةِ إلى المتلقّي. هذه الحرفنة في تشييد هرم القصيدة على أرضيّةٍ جماليّةٍ متناغمة، تحمل الأفكار والرؤى كركائز أساسيّة لها، تجعل القارئ أسير المناظر الآسرة التي تزخر بها القصائد، إضافةً إلى غنائيّتها وغناها الإبداعيّ، ليتمّ استدراجه



بيُسر حتى النهايات الصادمة للقصائد.

في قصيدة «الزهرات العواتم» تقول الشاعرة عليوان: «لك البرج الذي يزهر، على عشب، دون جذور./ لك الضِفّة الأجمل بأشجارها/ وعازفو الكمان الموزّعون/ كقنّاصة بلادنا، على أسطح زرقاء./ زوارق الضوء لك،/ والسيمفونيّة الثانية والأربعون/ تلك التي لم يعش ليبصرَ عصافيرها موزار./ لك القمر في بصلة محلّاة/ لك الشمس في باقة عاشق./ لك الأغاني الحبيسةُ حتّى تَفَتّحَ وجهُك،/ لك حُضنة العصفور./ ولك بداهة نهر/ أنت الذي بأهدابك تنقّي/ وجهينا من الغيم الحزين...».

في قصائد «الحبّ جالس في مقهى الماضي»، ثمّة خطّان أو اتّجاهان يتقاطعان داخل القصيدة الواحدة: أحدهما سردي تخيُّلي يعتمد المشهدية، حيثُ اللغة الدراميّة تختزل التفاصيل والأحداث الموازية لها، (المقطع السابق ينتمي لهذا الاتجاه)، أما الاتجاه الثاني فيأتي على شكل فلاشات وامضة تضيء وتضيف مساحاتٍ وبقع غاية في البراعة والذكاء إلى رقعة «النّص» كوحدة متكاملة، تقترب من الأنموذج العالمي لـ (هايكو) الياباني إلى حدّ التطابق، سواء من جهة البنية الأسلوبيّة وطريقة تناول فكرةٍ ما، أو من حيثُ الدهشة والاختصار، والتكثيف اللغوي الشديد، كما في هذه المقاطع وفيها تقول الشاعرة: «لولا العصافير على أكتافها،/ من يُحدّث التماثيل؟»، و«المارّةُ أشجارٌ،/ قلبي طفلٌ في قطار»، و«عبثاً يحاول مَحْونا/ المطر الغزير النسيان»، «وتلك يدي/ يدي التي لن تعود أبداً إليّ،/ وكأنّها لم تكن يوماً إلّا رسالة».

التأمّل وحدهُ وتدوين اللحظة الشِعريّة المرجوّة ثم الانصراف، تاركةً البطولة لأشياء أخرى، حسيّةٍ ووجوديّة، الحبّ مثالاً، كما هو جليّ في عنوان المجموعة، هو ما نجده في تجربة سوزان عليوان وقد أكّدتْ ذات مقالة: (أنَّ القصائد هي ما يبقى من الشعراء. القصائد هي كل ما يبقى). بينما الإنسان في كل هذا موجود كبقايا صورةٍ أو ذكرى من حلم عن الوحدةِ والنسيان، على حَدّ تعبيرِ «بيني توندال».

مجموعة «الحبّ جالس في مقهى الماضي»، وهي الرابعة عشرة للشاعرة سوزان عليوان (المولودة في بيروت سنة 1974)، بعد: «عصفور المقهى، مخبأ الملائكة، لا أشبه أحداً، شمس مؤقّتة، ما من يد، كائن اسمه الحبّ، مصباح كفيف، لنتخيّل المشهد، كراكيب الكلام، كل الطرق تؤدّي إلى صلاح سالم، ما يفوق الوصف، رشق الغزال، ومعطف علّق حياته عليك»، تُعَدُّ «مُفاجأة جماليّة» وإضافة نوعيّة إلى خصوصيّة تجربتها الشِعرية الثريّة، تفترق عن أجواء وعوالم مجموعاتها السابقة بقدر ما تضيفُ إليها الجديد والمُبتكَر، لما فيها من نقاء في اللغة وإدهاش في الصورة، وإشكاليّة العلاقة الإبداعيّة فيما بينهما.

الإسكندرية في قالبها المحكم

إيلي عبدو

أكثر ما تحتاج إليه رواية «مقهى سيليني» للكاتبة المصرية أسماء الشيخ (دار الآداب، بيروت) بعض من التجريب. ثقل المنهجية السردية التي جرى اتّباعها في النص منع أي محاولة تجريبية من شأنها أن تحرف الرواية نحو المتعة المضاعفة. فالمعمار الروائي محكم البناء، قد يساهم، عبر استخدام أدوات تقنية محدَّدة، في صناعة نصّ يلتزم الوصفات النقدية المُتَّبعة في كتابة الرواية الحديثة. لكن الشكل الصارم الذي يؤمّن جانباً من المتعة القرائية سيؤدّي- بحكم منهجيته- إلى قتل جانب آخر لهذه المتعة، أي التجريب واللعب بتفاصيل الحكاية وشخوصها. ليصبح النصّ أقرب إلى الصناعة منه إلى الخلق. خصوصاً أن عملية التصنيع جرت في مُحتَرَف الروائية نجوى بركات الذي تقيمه الكاتبة اللبنانية كل عام لتدريب عدد من المواهب الشابة على كتابة النصّ الروائي. وقد يكون حصول رواية الشيخ على الجائزة الأولى في المحترَف الذي أقيم في البحرين هذا العام، يعزِّز فكرة القالبية (من القالب) التي تسيطر على مناخاتها.

صحيح أن الشخصيات تنجو في بنائها النفسي والمجتمعي من لوثة التخطيط المسبق، لكنها سرعان ما تقع ضحيّة السياق الجاهز الذي وُضِع للنص بإرادة من الكاتبة نفسها. «بيتا» الإيطالية ابنة «ألبرتيني» صاحب مقهى معروف في الإسكندرية هو «مقهى سيليني»، تختنق روائياً بفعل المسار المتوقَّع الذي تسير به، حيث تعيش الفتاة الواقعة تحت تأثير ذكرى والدتها التي غرقت في البحر مع والدها وشقيقها، فتساعد الوالد في عمله، بينما يتهرّب شقيقها «غابي» من مساعدتهما. وعلى المنوال الاختناقي ذاته تعيش «رقيّة»، ابنة الحجّام، الشيخ حسين، الذي قصد حيّ العطارين، وصار واحداً من أشهر «الأطباء» فيه. فتساعد والدها في تحضير الوصفات وتنظيف الأدوات واستقبال المرضى.

وكي تكتمل حرفة الصناعة الروائية التي تقود مسارات النص، عمدت الكاتبة الشابة إلى فتح ثغرتين في حَيَوات بطلتيها، فجعلت من السينما أفقاً تتوسَّع فيه مخيّلة «رقية»، إضافة إلى زيارة أضرحة الأولياء والطقوس السحرية التي تصاحبها، أفقاً موازياً تتوسَّع فيه مخيّلة «بيتا». هاتان الثغرتان تحوَّلتا إلى عبء على القالبية التي تطغى على فصول النصّ. لتسارع الكاتبة إلى تلافي الشبهة التجريبية التي اعترضتها، عبر استخدام كلام مألوف عن الشغف بالسينما وأفلامها وأبطالها، وكذلك عبر الكلام عن الأضرحة وطقوسها. الانحراف عن الشكل جرى علاجه باللغة وما تختزنه من مألوفية معرفية غالباً ما تعترضنا في الكثير من النصوص التي نطالعها.

ولعلّ توزُّع القطع السردية بطريقة متساوية بين حياتَيْ «رقية» و«بيتا»، أكثر ما يحيل إلى فكرة القالب التي تتعزَّز تدريجياً مع التقدّم أكثر في سرد الحوادث والوقائع التي تشكّل المادة الأساس لعوالم الشخصيتين وحَيَواتهما. وكأننا أمام توالد منهجي محكم، إذ يجري التعبير عن حادثة معينة عبر وضعها في قالب سردي، لتتوالد حادثة أخرى بقالب آخر. هذه التقنية التي تفرضها طبيعة الوصفة الروائية المُتَّبعة، أدخلت النص في طور الضجر. فالاهتمام بالشكل الذي ستخرج به الواقعة الروائية، أفقدها أيّ قدرة على تجاوز العادية والذهاب باتجاهات غير متوقَّعة.

ولايبدو مستغرباً أن تعوّل الكاتبة على حقبة الأربعينات المصرية في مدينة الإسكندرية لتجعلها مسرحاً لروايتها. هذه الحقبة تناسب المنهجية الجاهزة التي تنتهجها في نصها. الكتابة عن الإسكندرية غالباً ما تكون مصحوبة بعدد من المقولات الثابتة أبرزها: السمة الكوزموبولوتية للمدينة التي تعبّر عنها الكاتبة عبر التركيز على شخصية فتاة إيطالية، واستعادة تفاصيل حياتها في الإسكندرية انطلاقاً من تفاعلها الإيجابي مع سكّان المدينة البحرية.

قد يعني ذلك، أن الالتزام بصناعة رواية وفق معايير محدَّدة، يستتبع صناعة مضمونٍ مألوفٍ، جرى طرحه في السابق. فلا شيء جديداً تقوله رواية «مقهى سيليني» عن مدينة الإسكندرية. طبعاً عدم جدّة المضمونية يمكن ردّه هنا إلى المدرسية الكتابية الصارمة التي تغلّف الرواية، التي من شأنها أن تستسهلّ تكرار مقولات سابقة عن الموضوع المطروح.

ذلك على النقيض من الكتابة المتحرِّرة من القالبية، التي تدرس مسارات الشخصيات وأفعالها وتصرُّفاتها انطلاقاً من أشكال تجريبية تفتح النصّ على مسارات متعدِّدة ومتناقضة. فلا نجد قوالب سردية مكتملة يتشكَّل عبرها النص، بل متاهات وتعرُّجات وانقطاعات تسيل فيها الأحداث والوقائع بمتعة وذكاء. ما يفتح المجال لتجديد المضمون واستنطاقه على ضوء تلقائية الشكل وحرّيّة حركته.

شطحات في حضرة الغناء

المهدي أخريف

أحمد هاشم الريسوني هو الحفيدُ المباشر للشريف مولاي أحمد الريسوني أحَدِ الصُنّاع الكبار لتاريخ المغرب الحديث في الربع الأوّل من القرن العشرين. في أصيلة وُلِد. وفيها وفي تازروت (موطن الأجداد) تربّى شعرياً وجماليّاً.

عندما تعرّفتُ إليه مع بداية الثمانينات، تعرّفتُ فيه إلى شابٍ حالم شديد الافتتان بالشعر الرومانسي العربي، وبأشعار الشاعر الهندي رابندرات طاغور؛ أمّا قصائده التي بدأ نشرَها منذ ذلك التاريخ في الصحف الوطنية فقد بدَتْ لي مشبّعةً بعشق الطبيعة الجبليّة ومفرداتها جيدةَ الإفادة من نصوصها المفتوحة ومن النصوص الرمزية «المغلقة» التي اسْتوْحتها على مرّ عصور الشعر العربي.

وعندما توطّدت صداقتنا في «مارتيل» وما جاورها، اكتشفتُ حرص أحمدُ على تطوير معرفته الشعرية بكيفية جدّيّة.

وبشغف خاص وجَدْتُه يقرأ، ويعاود قراءة شعراء الحداثة العرب من مختلف الأجيال، وفي الوقت نفسه يُنوّع مصادرَ معارفه النظرية بالشعر وبالنثر على السّواء، تاركاً بينه وبين الأحداث الإيديولوجية الساخنة مسافةً كافية، أبعدَتْ شعرَه عن التأثّر برعونة «المعالجات السياسية» لقضايا الحياة اليومية، تلك التي ميَّزتْ أغلب شعراء جيله الثمانيني، كما جعلت تجربته الشعرية تنحو منحى مغايراً تماماً لشعراء «قصيدة النثر» في المغرب وفي المشرق.

بدأ أحمد هاشم الريسوني النشر في الملاحق الثقافية الوطنية مذ كان طالباً في ثانوية «وادي الذهب» ابتداء من سنة 1981 وظل حريصاً على إيصال رسالته الشعرية إلى القراء دون انقطاع أو فتور حتى يومنا هذا. وقد نشر قبل ديوانه الجديد ثلاثة دواوين في وقت واحد تقريباً وهي: «مارتيليات، والنور، والجبل الأخضر». وهي جميعها تتضافر لتقدّم لنا غنائيةً متميّزة لها نكهتها الريسونية، لها شطحاتها واستفزازيتها المجازية والانزياحيّة المستندة إلى رؤية متوارية وصريحة في آن تغلّف فضاء العالم الشعري الخاصّ للشاعر.

«مارتيليات» هي قصائدُ النوستالجيا والشّجن ومدح الأمكنة على إيقاع الذكرى والبَحْث عبر التجريب عن إيقاع ملائم للذات في مَرْحلة البحث عن الذات.

قصائدُ «النور» قصائد تعزف على وتر عشق صوفيّ ملتهب، يختلط فيه الدينيُّ بالدنيوي، والشهوانيُّ بالروحي، وتستند خصوصيّته على مُفردات الاحتراق والشَّبَق والنور والرعشات والصَّلوات والطريق والوصول والصُعود والهبوط، بينما تكمن بنيته الشعرية (بالمعنى الحَرْفي للكلمة)، في محاولة الإمساك بالنار، لا بالنور، أعني نارَ الشعر في نصٍّ شعريٍّ ملتبس مُختلف عن سابقه في الرؤية والبنية والموضوع، ومؤتلف معه في النسقية والشعرية.

أما «الجبل الأخضر» فهو قصيدة طويلة، تعيد «كتابة» سيرة الجدّ مولاي أحمد بمفردات الشعر ولغته، عَبْر الدَّفَقات الغنائية والتدوير، ومن خلال توظيف لمحات من السيرة الفعلية التاريخية تارةً، ومن التَّخييل وكَرَم الوجدان الشخصيّ تارةً أخرى.

هذه القصيدة، إذ تُظهر الرَّغْبةَ الشِّعريَّة المُلِحَّة في «العودة» إلى الجذور المُشِعّة، لا تكفّ عن طرح الأسئلة على الماضي في محاولة لمعانقة مستقبل شخصي سيظل وفيّاً ومتغنِّياً على الدوام من «حضور» الرمز الأكبر مانحِ المعنى للعشيرة والذات في حاضر مطبوع بالتشظّي والتشّتت والتّنكّر للهويات المُشَكّلة للجماعات.

لا يَزَال أحْمَد حاضراً بقوة، لكن، بدون ضجيج في المشهد الشعري المغربي، يطوّرُ قصيدته في عزلته الطنجية/ الزيلاشية، يُطوِّرها بالإنصات إلى قصائد الآخرين، معاصرينَ كانُوا أَم غابرين؛ فَبِهذا الإنصات الشَّغُوف يُكْمل أحمدُ شعريّاً ما لا يكتمل أبداً. يُكمل نَصَّه المفتوح مَمدُود اليد لِنُصوص الشّعر والحياة. ويُكمله أيضاً بالكتابة، كتابة الشعر التي لا تَكْتمل أبداً، ولا تكفّ- في الآن ذاته- عَن النّزُوع الدائم إلى الاكتمال. قَابضاً هذه المرّة لا على جَمْرة واحدة من الشعر، بل عَلَى جمرات ملتهبات من خالص الشعر الغِنائي، قدَّمها لنا في عمله الشعري الجديد «لا». عملٌ يمثّل إضافةً مهمّة إلى تجربته الشعرية بوجه عام. ولست أَكْشِفُ سرّاً حتى وأنا أكشفه بالفعل، إن قلتُ إن العنوان العام «لا» لربما يكون أُوحي إلى أحمد في آخر لحظة ليحلّ محلّ عنوان آخر استقرّ عليه لشهور عديدة هو «تحت سقيفة طنجة» وفْق المخطوط الذي اطّلعْتُ عليه منذ أكثر من عام. و«تحت سقيفة طنجة»- للتنكير- هو عنوان القصيدة الأخيرة الواردة في الديوان الجديد.

إن اختيار «لا» هكذا بالنفي الحَرْفيّ المباشر الحافي عنواناً لديوان شعريٍّ مأخوذٍ من عنوان قصيدة قصيرة بالعنوان نفسه واردة في القسم الأول من قصائد الديوان.

غير أنّني مازلتُ ميّالاً رغم مفاجأتي بهذا العنوان، إلى احتمال أن يكون أحمدُ

قد وقع - ولربَّما لسنوات. والله أعلم، وحتى قبل ميلاد ديوانه هذا، بل قبل ميلاده هو نفسه - في أسر جاذبية حرف آخر لا علاقة له بالنفي، بل بما هو أدهى، إنَّه «لو» الذي هو حرف امتناع لامتناع كما نعلم، وهو عنوان قصيدة أخرى واردةٍ أيضاً في الديوان.

إذاً، ما الذي جعل أحمد يُقرِّر في اللحظة الأخيرة التي كاد يستسلمُ فيها لإغراء «لو» استبدال «لا» بها؟ هل هو انحيازُه للنَّفي، أعني الرفضِ الصريح المُجَرَّد الحاسم والمطلق مع ما يعنيه من اقتراب ومجاورة لعنوانٍ حداثيّ رائد لأنسي الحاجّ هو «لن» الدالّ على النفي الموجّه للمستقبل؟ أم أنْ أحمد لربّما يريد مفاجأتنا في المستقبل باستضافةٍ صريحة لـ «لو» الجريحة في ديوان مازال طيّ التكوُّن رُبَّما.

في هذا العمل الشعري الجديد حقّاً، يقترح علينا أحمد هاشم جمالية شديدة الخُصوصية والجُرْأة لا يمكن إلا أن تتجهَّم لها الذائقة الشعرية المُرْتكنة إلى الشعر العادي.

من حيثُ التَّركيب والترتيبُ الخارجيُّ العام ينقسم العمل إلى قسمين: القسم الأول يضمُّ إحدى وعشرين قصيدةً، أغلبها قصيرٌ يتراوح ما بين السطرين والصفحة أو الصفحتين. ولهذه القصائد عناوينُ شديدة التنوُّع والطرافة متباينة في البنية والتركيب النحويّ، بعضُها مكوَّن من جملة مركَّبة أو بسيطة، وبعض من حَرْف أو كلمة أو مركَّب إضافي أو من صفة وموصوف. والقسم الثاني مكوَّنٌ من سبع قصائدَ متفاوتةٍ من حيث الطولُ والبناءُ والمعالجة متآلفةٍ متقاربة من حيث الشطحُ الشعري.

قصائد القسم الأول تتميَّز بطابعٍ تجريبي واضح، وهي تَبْغِي القبض على المُنْفلت من اللحظات والصور الخاطفة التي يتعذَّرُ على القصيدة الطويلة متعدِّدة الأصوات القبض عليها، وهي تقترب من قصائد النَّثْر تارةً كما في «الوردة»، «أحمد بركات»، «هي قاب قوسين أو أدنى من اليقظة»، «هيت لك»، «سفر أبيض»، «عِظاتٌ مشرَّدة»، أو تنحو منحى الدعابة كما في «بحث عن متغيِّبة»، «إرم ذات العماد»، أو تحاول شَقَّ كُوى تعبيرٍ شعري خاصٍّ بَيْنِيّ متفرِّد. أخصُّ بالذكر هنا قصيدة «أعشقك أيها الشعر».

أما القصائد السَّبْعُ الطويلة - وإن بَدَتْ وثيقة الصلة بالقصائد القصار من حيث المنبع الشعري والبنية الشعرية العامَّة - فهي في تصوُّري قصائدُ مكرسَّة لما يحلو لي أن أسمِّيَه الشَّطح الغنائي الريسوني «مع التشديد على نعت الريسوني» لِما يَحْويه من خصوصية. إذ في عموم هذه القصائد يستأنف أحمد، وإن في سياقِ تجريبٍ ومكابدة شعريين مغايرين طبعاً، مغامرتَه الشطحية التي ميَّزت غنائيَّتَه الشعرية منذ بداياته الأولى. بيد أنَّ نمطَ الانزياحات البلاغية والتركيبية والرؤيوية والبنائية جميعاً تتَّخذ في هذه القصائد بالذات صيغاً أعلى وأكثر تعقيداً وجرأةً، بل واستفزازاً - استفزازاً متعمّداً - لأفق انتظار القارئ؛ بما يجعل من هذا النمط من الانزياحات بنيةً رئيسةً لشعرية بكاملها: شعرية الشطح وفْق ما تمليه طقوس الجذبة الريسونية بغنائيتها الخاصة، حيث تبدو عملية تنامي وتشكُّل القصيدة هنا خاضعةً لإملاءات شعريّة لا تُعير أدنى اهتمام لتشكّل المعنى أو التنامي الداخلي المرتكز إلى معنى شعري محدَّد ظاهر أو مُضمَر، بل - بالعكس - ثمَّة إصرارٌ جليٌّ على الإعلاء من شأن العبَث بالمعنى وممارسة حرّيّة الاحتفال باللّامعنى عن طريق الإمعان في ألوانٍ وأطياف وأنماط من الانزياحات من كُلِّ صنف من جهة البلاغة، ومن جهة التركيب، ومن جهة الإيقاع. لا حاجة بي إلى سياقة الأمثلة لأنَّ الانزياحات هنا هي منحى وأسلوب شامل متكامل، بل هي ركيزة شعرية هذا العمل.

سأكتفي - فحسب - بالإشارة إلى الإيقاع حيث يَغْلب على هذه القصائد السبع طابعُ المراوحة والمزاوجة بين الرضوخ للوزن التفعيلي تارة، وخاصة لِبَحْرَي الخَبَب، والرجز، والتمرُّد عليه أو صهره داخل إيقاعات نثرية لها وَزْنها الشعوري الخاص. غير أن هذه الانزياحات الإيقاعية لم تَحُلْ دون احتفال غنائية أحمد بذاتها، بإبراز شفافيتها ورهافتها، لا سيما في قصيدة «قصر الريسوني» التي تمثِّلُ نصّاً متفرّداً جدّاً وسط القصائد السبع رغم قِصَرها النسبي؛ فهي قصيدةٌ تتنامى وِفْق حركية إيقاعية ثرية مركّبة رقراقة بناءً على مفردات محدودة معدودة هي - تحديداً -: النعت «أزرق» «الشبابيك» «الزلّيجات» والفعل «افتح». مفردات تُبنى عليها تنويعات سَلِسَةً تترقرق على الصفحة وضَّاءة مغنية.

لكنَّ الإشارة إلى هذه القصيدة، بالذات، لا يُقصد منها التقليل من قيمة من قصائد مثل «سفر الماء» ذات التدوير الشعري الباذخ و«لو» ببنيتها الشعرية الحلزونية و«درب التبّانة»... ذلك أن القصد هنا هو مجرَّد التقديم المبنيّ على الإيجاز والتعميم لا أكثر ولا أقلّ.

وأخيراً، لا أريد أن تفوتني الإشارة إلى الرسوم التي صاحبت قصائد الديوان، رسوم الفنان عبد العليم العمري، فهي نصوص مستقلّة بذاتها، لها جماليتها وحكاياتها التي تستحقّ قراءةً مستقلّة موازية تستنطق خبايا هذه المصاحبة التشكيلية الدالّة.

حين تحتلّ المدينة الزمان والمكان

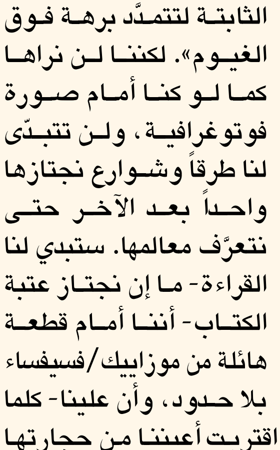
بدر الدين عرودكي

يفاجئك في كتاب عيسى مخلوف «مدينة في السماء» الذي ترجمه إلى الفرنسية مؤخَّراً مترجم ثلاثية نجيب محفوظ فيليب فيغرو (منشورات كورتي، باريس) غيابُ الحصر. فهو ليس كغيره من الكتب الأخرى، محدَّد الشكل في رواية، أو قصة، أو بحث، أو مقال.. لا شيء من ذلك كله. عليك أن تدخل حرمه بعد أن تخلع نعليك ما إن تكتشف أن ثمة «شيء ضائع منذ البداية». وستعرف، منذ البداية أيضاً وأنت تبحث عنه، أنك لن تعثر عليه لكنك مع ذلك، وربما على غرار سيزيف، ستتابع البحث عنه حتى لا تضيع أنت نفسك!

قبل أن يصل إليها، لاشك أن عيسى مخلوف قد زارها عبر ما كتبه عنها، أو فيها، أو لها كثيرٌ من الكتّاب أو الشعراء ممن حلم بنيويورك، أو استعادها، أو استخدمها، كلّ على طريقته في رواية أو في قصيدة: من وولت ويتمان، إلى جون دوس باسوس، إلى فيديريكو غارثيا لوركا، إلى آلان روب غرييه، إلى أدونيس، إلى بول أوستر، إلى عبد الوهاب البياتي..

لكن نيويورك وهي تنعكس في عينَيْ عيسى مخلوف تستحيل كتابة كشّافة، وتصير من خلالها إمكانَ العالم كله، زماناً ومكاناً، حدودها حدوده، وكل ما تقع عليه عيناه فيها يردّه إلى مكان آخر، مكان يتجسّد منحوتةً، أو صورة، أو جسداً أو ساحة أو قصة أو تاريخاً، فتصير المدينة هو، أو العالم هو، جمالاً وألماً، أنيناً وتوقاً، وبكلمة، بعضُ ما عاشه، أوحَلُم به، أو رآه رأي العين، أو قرأه، أو آلمه، أو نفَّره، أو جنح به في سماوات الخيال!

كُتِبَ على غلاف الكتاب الأخير «تبدأ الحكاية...» بما قد يوحي أننا أمام حكاية: ربما أُريدَ بها «الحُجّة»، أو «الدافع» أو السبب»! فقد كان وجود المؤلِّف بين عامي 2006 و2007 في مقرّ منظمة الأمم المتحدة من أجل العمل فرصة لبداية عمارة هذا الكتاب. إذ سرعان ما سنكتشف أننا أمام حكايات لا حكاية، وأنها حكايات لا رابط ظاهراً بينها يؤدّي إلى مآل. ثم سنعثر على نصوص أقرب إلى القصائد منها إلى الحكاية، وعلى نصوص أخرى أقرب إلى التأمُّلات في ما يمكن أن تستدعيه إلى الذاكرة صورة أو موقف أو حدث. وما إن نتساءل عن الزمان حتى تتراءى أمامنا حقب وعصور وقرون مختلفة متجاورة تجاور أمكنة مختلفة هي الأخرى: من مركز التجارة العالمي قبل أن يستحيل ضريحاً «ينصهر فيه القتلة والمقتولون» في بداية العقد الأول من القرن الحالي، إلى فلورنسا نتابع في بعض شوارعها يوماً بعد يوم قصة الحبّ التي جرت في صمتٍ مطبق بين دانتي وبياتريس في نهاية القرن الثالث عشر أو بداية القرن الرابع عشر، أو من لينكولن سنتر إلى البساطة المعجزة في تصميم باحة مسجد ابن طولون في القاهرة. وسنتساءل عما يربط بين هذه النصوص. وسنحاول أن نفهم تقسيم الكتاب إلى فصول أربعة تزداد واحداً إذ تبدأ بالصيف، وتنتهي بصيف آخر. ستبدأ نيويورك في عيني المؤلِّف، وفي أعيننا أيضاً، نحن القراء، من هذه النقطة تحديداً، تلك التي تجمع العالم أجمع حول حلم لن يتحقَّق: الأمم المتحدة. لكنها، على غرار المرأة التي جسَّدتها منحوتة «هنري مور» على أنها ذات ملامح بشرية لكن «تكاوينها تذهب أبعد من ملامح البشر»، مدينة ذات مظاهر عمرانية إلا أنها «ترتفع عن صخرتها الثابتة لتتمدَّد برهة فوق الغيوم». لكننا لن نراها كما لو كنا أمام صورة فوتوغرافية، ولن تتبدّى لنا طرقاً وشوارع نجتازها واحداً بعد الآخر حتى نتعرَّف معالمها. ستبدي لنا القراءة- ما إن نجتاز عتبة الكتاب- أننا أمام قطعة هائلة من موزاييك/فسيفساء بلا حدود، وأن علينا- كلما اقتربت أعيننا من حجارتها الملوَّنة المصفوفة راسمة معالم ووجوه وتعابير شخوص- أن نبتعد عنها مسافة قد تطول أو تقصر كي نتمكَّن من رؤية ما رسمته في تفاصيله.



وما هي في الحقيقة إلا رسوم هواجس تراود من يزور نيويورك، ولا سيما إن كان مثقلاً بهموم عربي يعيش في باريس. لكننا هنا أمام ضرب من الهواجس لا تغادرنا، بل تبقى راسية في الأعماق منا، وتخرج بين الفينة والفينة في صورة مُبْدَع ما: قصيدة أو رواية أو منحوتة أو لوحة. وهي هنا هواجس المؤلِّف نفسه. لا يمكن لمدينة مثل نيويورك ألا تجعلها تطفو شيئاً فشيئاً في الخاطر أولاً، ثم عبر الكتابة التي تبدو الملاذ الآمن الحنون. لأن الكتابة «إصغاء»، ولأنها «تبعد الخوف»، ولأن لها «وجه نقتفي أثر قسماته فينا. وجه واحد هو طريقنا إلى الوجوه كلها».

هذه الكتابة هي التي تحملنا منذ البداية نحو «الزناجات التي نقلت السود من مواطنهم الأصلية» وتقول لنا كيف صار

«الوادي السعيد» اليوم حي «هارلم»! وتجعلنا نرى، ثانية وثالثة، من خلال الحروف هذه المرّة، يوم الحادي عشر من أيلول «الجسد الممسك بإحدى نوافذ الطابق الخامس والسبعين» أو «الرجل الذي رمى بنفسه من الطابق السادس والثمانين» ليصير «نقطة سوداء»، وتتيح لنا زيارة الـ(غراوند زيرو)، نقطة التصادم في مانهاتن يوم 11 سبتمبر/ أيلول «وقبلها في اليابان» لتدرك أنها قد تغطي، «هذه النقطة بالذات» «في أي لحظة- وربما على غفلة منا- سطح الكوكب بأكمله».

الموت، والدم، والحرب، والجرح، والألم، والأنين، والحريق.. كلمات تتردّد هيَ وأصداؤها بين جنبات هذا الموزاييك العجيب المتماسك مع ذلك إلى أبعد حدود التماسك. ولا بدّ لأحدنا من أن يوجد فيه- على كل حال- شخصاً أو سؤالاً أو عذاباً: «كيف نفرّق بين القاتل والقتيل؟»؛ كيف نميّز بين الإنسان والحيوان؟ وننتبه إلى أن سهولة التمييز بين ضروب الحيوان تقابلها استحالة التمييز بين ضروب البشر! ذلك أن «الأرنب ليس وحشاً ضارياً، والحمار ليس ضبعاً، والنعجة ليست أسداً جائعاً، بينما الشكل البشري واحد. قناع واحد للجلّاد وللضحية، للمخلِص وللخائن، للصادق وللمنافق، للمنادي بالحرية ويَستعبِد في الظلام، للداعي إلى الحب وقلبه ينتشي بالثأر... (...) القاتل الذي بيننا، وقد يكون في داخلنا، نطعمه ويطعمنا، يفرح لفرحنا، ويحزن لأحزاننا. يتودّد وينصب الفخاخ لنا في آن واحد.» ذلك هو الشرك المراوغ الذي نُصِبَ للإنسانية. وهو أيضاً وفي الوقت نفسه الشرخ العميق الذي يؤرّق حياتها، ويغرقها في بحار دمٍ ومتاهات حروب لا تنتهي، ويجعلنا «مع تناول طعام الفطور، نأخذ قسطنا اليومي من القتلى والجرحى»..

هكذا سنتنقل بين أرجاء عالم- على خصوصيته- هو عالم كلّ واحد منا. وربما تقع فرادته- على وجه الدقّة- في هذه النقطة: صيرورة الخاص عاماً. كأنما تسعى عمارة الكتاب نفسها إلى تحقيق ذلك من وراء ما يبدو للوهلة الأولى شذرات مبعثرة من النصوص، ثم لا تلبث أن تبدو على استقلالها متماسكة فيما بينها أشدّ التماسك، إذ تؤدّي الوظيفة المنوطة بها في هذا المجموع، بينما تشي بقدر من الحذق والمهارة كان يملكهما في الماضي حِرَفِيّو الموزاييك/الفسيفساء مثلما كان يملك ناصية تركيبها عديد من الكتاب العرب في عصور مضت.

لنا أن نقرأ هذه الشذرات كلاً على حدة، وكيفما اتفق، وأن نستغرق في ما تنطوي عليه من جمال قلق أو من تفاصيل تعكس وعياً ثقافياً لا تقتصر عناصره على ميدان واحد: «هل يكفي أن نتحسَّسَ ظاهر البطن لنعرف ماهيَّته؟ يندمل جُرْحُ السرّة، أما جرح الولادة فلا يندمل». ولنا كذلك أن نتابع العلاقات الخفيّة فيما بينها منسوجة من خيوط حريرية لا تكاد ترى: من الحديث عن السِّلْم الذي يبدأ كل صباح في أروقة مقرّ الأمم المتحدة إلى المراهق العاشق الذي كانه إذ يفاجأ بالحرب الطارئة تغزو حبّه الوليد، إلى بطن المرأة/الأمّ وما يوحي به: «من البطن تبدأ الأمومة»، إلى لوحة كوربييه المعروضة في متحف أورسي: «أصل العالم». تلك في الحقيقة ميزة غياب الحصر ضمن شكل أو صيغة. لكنها ميزة قد تنقلب وبالاً لولا ما تصدر عنه من هموم استحوذت على كينونة المؤلّف وسَكَنَتْه. ليس المهمّ أن نعثر بعد بحث وطول عناء عن ضالتنا مادامت تتجسّدُ- على وجه الدقّة- في بحثنا نفسه. لهذا ما إن نطوي آخر صفحة من الكتاب حتى نرانا نعود إلى الصفحة الأولى من جديد نسألها المزيد، أو إلى صفحة أخرى نسألها المعنى.

هكذا، شيئاً فشيئاً إذاً، يتراءى لنا عالم عيسى مخلوف كما أراد له أن يتجلى. عالم واقعي بقدر ما هو شعري في محاولة استخلاص الكامن والخفيّ من مبادل الحياة اليومية في مباهجها وأتراحها وعذاباتها.

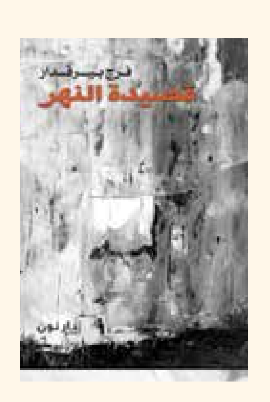
لم يخرج الكتابُ باللغة الفرنسية التي نقله إليها فيليب فيغرو كثيراً عن أصوله الأولى. لكنه خضع- بلا رحمة- إلى قوانين لغة أخرى لا يمكن مؤاخذة المترجم على اتّباعها بقدر ما يمكن مناقشته في الاقتصار عليها! تلك هي المشكلة الأساس في الترجمة: كيف يمكن للمترجم أن يُحَمِّلَ اللغة التي ينقل إليها بعض أعباء اللغة التي ينقل منها، على ما بينهما من فروق تبدأ في الجذور ولا تنتهي عندها؟ ومتى يحق للمترجم أن يتناسى أو يتجاهل كلمة مثل «الآن» أو إشارة مثل إشارة الاستفهام»؟» مفترضاً - من دون شكّ - أن صياغته تقول الكلمة أو الإشارة دون حاجة لذكرهما؟ ومتى يمكن له أن يستبدل- على سبيل المثال لا الحصر- كلمة «اللوحة tableau» بكلمة «الصورة-photographie» في حين إن الأخيرة هي الموضوع الأساس؟

مسألة خلافية من دون أدنى شك.

ولكلٍ أن يتبنى هذا الرأي أو ذاك. وفي هذه الحالة، وفيها وحدها، يمكن للمرء أن يحمُدَ الظروف التي أتاحت له أن يستطيع قراءة النص في أصوله الأولى!

الحنين فوق اللغة والشعر

عارف حمزة



بعد ثمانية عشر عاماً على كتابة هذا النص الطويل، الذي يحمل عنوان «قصيدة النهر»، في سجن صيدنايا العسكريّ، يقوم الشاعر السوري فرج بيرقدار بنشره في كتاب وهو حُرّ طليق (دار نون، الإمارات). وهي مسألة مخيفة لأيّ شاعر في معرفة قدرة نصّه على العيش، رغم مرور كلّ هذا الزمن الطويل.

هناك أسئلة كثيرة يطرحها صاحب «وما أنت وحدك» في هذا النصّ. وفي الوقت نفسه، ثمة أسئلة سيطرحها القارئ حول هذا النصّ وأسئلته الكثيرة. فالقصيدة هي مناجاة طويلة عنيفة من الكاتب لأمّه التي بعدت عنه بمئات الجدران. هي حديث عن نهر الطفولة ونهر الأمكنة ونهر الانفلات والتدفّق، إلى أمّ باتت محبوسة، مثله، في صلواتها وأدعيتها. ومع تقدّم الزمن لا تتقدّم اللغة، بل تذهب نحو ماضيها من لغة القصائد التي أحبّها الكاتب المسجون، وحفظها منذ سنوات طويلة. كأنّ تلك الذاكرة الخاصّة بالحياة القديمة تبقى طافية. ذكرى قراءة وحبّ القصائد العموديّة القديمة. إذ لا ذاكرة تضغطها، ولا ذكريات جديدة في ذلك الزمن الحديديّ المتوقّف.

الحنين أيضاً يجعل تلك الذاكرة القديمة طازجة في كلّ حين. لا نسيان: «حنيناً إثر حين تستشيط/ وتخفق الفلوات واللجج الرجيمة/ تحت نعلي». أو كما يقول «واهٍ يا وردة الحلم/ يا لغتي الدامية/ مَن يُرتّب لي جسدي؟/ مَن يوسّدني نهره؟/ مَن يرتّله مرّة ثانية؟».

كلمات قديمة كثيرة تنبت في كلّ مكان. مثل «نهنهته». و«تلهلهتْ سبلي». و«خذي بديّ ولوّحي بهما إليّ/ وهادليني». و«لو عمري فلاةٌ هَوْجَلٌ/ ما استوحشتْ نفسي/ ولكنّ الذي يُلهد بي/ أني طليل اثنين: أعدائي، وأهلي». هذه الكلمات تعيدنا إلى تلك القصائد العموديّة القديمة لشعراء من عصور قديمة، وقد تضع حاجزاً بين القارئ العاديّ، وحتّى متوسّط الثقافة، وبين تذوّق جماليّات الشعر.

وإذا كانت الكلمات الكثيرة الباقية غير قديمة إلى تلك الدرجة فسنعثر على ذلك الوصف القديم، لدرجة أن نعثر على بعض المقاطع التي تشعرنا - لحمولتها العاطفيّة الكبيرة ولشكواها وقربها - كأنّها مرّت في قصائد أخرى، لشعراء آخرين، قرأناها مراراً: «يا ليتني يا أمّاه تأخذني يداك/ إلى الطفولة مرّة أخرى/ إذن، لعرفتُ/ كيف أعيد ترتيب المواعيد الأهمّ/ على مفكّرة انتحاري./ يا ليت -يا أمّاه- يُرجعني دعاك/ إلى حليب طفولتي/ لِتُبَصّري لي فيه خاتمتي/ ولا يتحطّم الفنجان/ يا ليت يا أمّاه». مقاطع، مثل هذا المقطع، نعثر عليها بسبب الشكوى العالية من الظلم والافتقاد للأشخاص والأماكن. وهي أشياء تتقدّم على شعريّة النص: «مَن ليس نهراً/ أين تذهب ضفتاه؟». «مَن سرق البشارة من فراشتنا؟/ من جرح الغناء/ ورشّ في ناياته البحّاء ملح/ الروح؟/ من فتح الطريق إلى السماء/ بكلّ هذا اليأس؟/ من جعل القتيل عقاب قاتله؟؟». «ألم تزل أمي/ تواصل بالصلاة حصار خالقها/ وتلهج بانتظاري؟». «عشرون زوبعة/ فكيف أخيط روحي؟». «الرمل يعصمه السراب/ فمن سيعصمني؟». هي أسئلة كثيرة ترد في كلّ مفاصل النصّ تقريباً. أسئلة المحروم من كلّ شيء. أسئلة الحرمان إن صحّ التعبير. قلّة الحيلة، تجاه الحبس في زنزانة صغيرة وبعيدة ومليئة بالبغض والتعذيب، تطرح أكثر من هذه الأسئلة التي يبدو النصّ الطويل هنا كأنّه بُنِيَ عليها.

يطرح بيرقدار تلك الأسئلة كأنّه يحرّك حياته بها، كأنّه يستدرجها من بعدها، وضعفها وقوّتها وكائناتها وأنفاسها وجمالها، كي تتنكّره هي، لا كي يتنكّرها هو؛ فهي عصيّة على النسيان. هو يضع جواباً عن تلك الأسئلة بسؤال أيضاً: «وأعرف أنني ماض/ وأنك بعد لن تستمهليني نجمة أخرى/ ولن تستعجليني./ بلغ السؤال سؤاله الأقصى/ وأدركني/ فما معنى الجواب؟».

هناك أسئلة، وجمل، صداميّة وعنيفة قد يجدها البعض تجديفاً حتى، ولكنّها تظهر هكذا بسبب الكلمات. بسبب الشوق الذي تؤلّفه الكلمات. الكلمات التي نريد قولها لأشخاص لا يسمعونها وقت كلامها. لا يسمعون ضنك قولها، وضنك طعمها وثقلها على القلب والذاكرة واللسان.

الانتباه إلى تفعيلات البحر الكامل السلسة مؤلم ومؤلمة؛ فهي تخفي في جنباتها ذلك الطول، أو التمديد، للألم الملازم. للجراح التي لا تُشفى. للماضي الذي لا يمضي. وهي تساعد الحنين على شحذ أسلحة العاطفة أكثر. «يا سائق الأظعان لو سألوا:/ حتّام نرتحلُ؟/ قل: ما تنوح على/ أقدامنا السبل».

السجن لا يدلّ عليه ذكر كلمة «كلبشات» لمرة واحدة، أو كتابة مقطع مباشر يدلّ على التحقيق، يتكرّر مرّتين، يقول فيه على شكل حوار: «- أتقول شيئاً قبل إغلاق الإفادة؟/ - لا/ - إذن.. خذ ما تبقى منك للذكرى/ فإنّ المرء ينسى». بل تدلّ عليه كل التدفّقات الخفيّة والمعطّلة لنهر الحياة التي يفتقدها ويناجيها، وكذلك الأسئلة التي لا مجيب عليها سوى الانتظار. وتدلّ عليه الأشياء الخاصّة التي جعلت الشعر ينحسر أمام العاطفة والحنين والحرمان.

بصمة بوليسية



أصدرت الكاتبة السعودية، فاطمة آل عمرو، رواية بعنوان «اغتيال صحافية» (الدار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان). تُعَد الرواية نفسها خطوة متأخِّرة في تاريخ ولادة الرواية البوليسية السعودية، حيث تسرد الكاتبة حكايات تنسج خيوطها في كواليس العمل الصحافي، من خلال قصة صحافية تُدعى زهرة، تُقتَل اعتقاداً من الجُناة بأن السّرّ الذي كشفته سيُدفَن معها.

وتصرّ الصحافية الجريئة سندس، على أن تكتشف سرّ مقتل زميلتها، وعلى المضيّ في سبيل كشف الحقيقة، وسندس هي الابنة الوحيدة لوالدتها، والمرأة الوحيدة في عائلتها التي تجرَّأت على الدخول إلى قلب المجتمع، من خلال العمل الصحافي الذي لا تقبله العائلة، لكنّ حُبَّ التحدّي لديها سمح لها بأن تنجح في سنتين فقط، وتثبت نفسها، وتتطوَّر في عملها.

والشخصية تشكل ترجمة تاريخية للمثقَّف، بمفهومه العصري في صراعه مع السلطة، ما يمنح القصة واقعيتها، والحوار حرارته، ويعطي صورة واقعية عن شخصية زهرة والمجتمع الذي تنتمي إليه.

بين البداية والنهاية في هذه الرواية، تقع سلسلة من الأحداث والوقائع، تنتظمها شبكة متنوِّعة من العلاقات تتحدَّث عن كواليس المهنة، خاصة ما تواجهه المرأة في هذا المجال، كما تتناول قصصاً متفرِّقة لبعض الشخصيات في الوسط الإعلامي، خصوصاً الصحافيات، وما يتعرَّضن له من مكائد ومؤامرات قاسية من قِبَل المجتمع والمؤسَّسات الإعلامية.

ألوان الحب

في روايته «العبيد الجدد» (دار مدارك) يحاول الإماراتي ياسر حارب الخروج من حيز المكان إلى فضاءات أوسع، ليتحدَّث عن قضايا إنسانية عامة، إذ تبدو الرواية في بعض الأحيان كما لو أنها مجموعة قصصية غير متجانسة، لكنها تقدّم في نهاية المطاف إضافة جيدة إلى فن الرواية في دولة الإمارات بشكل خاص.

شخصيات الرواية الرئيسية هم: وائل (وهو الكاتب، والمقاتل، والعاشق)، شوق (حبيبة وائل)، خالد (مستشار الملك ومدير ديوانه)، بزاز (الذي حارب الحاكم السابق مع بقية الشعب طلباً لحياة أفضل، وحين تولّى الحكم أصبح دكتاتوراً مثل الحاكم السابق). هؤلاء هم الشخصيات



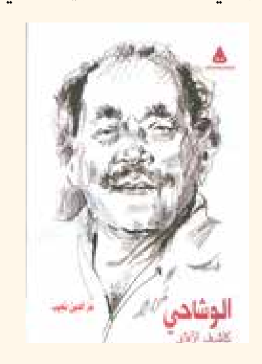
الرئيسية بجانب شخصيات فرعية أخرى، وطبعاً لا ننسى المتحدّث الرئيسي في الرواية وهو الراوي، الذي يتحدَّث في الغالب بضمير الغائب، رغم أن القارئ قد يصل في نهاية الرواية إلى اقتناع بأن الراوي هو نفسه المؤلِّف.

يتطرَّق ياسر حارب في «العبيد الجدد» إلى ثلاثة أنواع من الحُبّ: الحُبّ بين الجنسين، وحُبّ السلطة، وحُبّ الأوطان. ورغم جمالية الرواية، بشكل عام، فإن بعض الأجزاء فيها تبدو ضعيفة وغير متماسكة، كما أن عدداً من الأحداث غير مكتملة، مثل جزء الدراسة في فرنسا؛ إذ يشعر القارئ أن تلك الفترة انقضت فجأة بدون تفاصيل تشبع فضول القارئ واهتمامه. مع ذلك فالرواية ممتعة، وللقارئ موعد مع أكثر من مفاجأة في نهاية القصة.

كاشف الآفاق

أصدرت الهيئة المصرية العامة للكتاب، كتاباً عن الفنان عبدالهادي الوشاحي بعنوان «الوشاحي كاشف الآفاق» لعزّ الدين نجيب.

يلقي المؤلف الضوء على شخصية الوشاحي وفنه وموهبته الثريّة، ويستعرض محطات في حياة الوشاحي، الذي وُلِد في 11 نوفمبر/تشرين الثاني



عام 1936 في محافظة الدقهلية، وحصل على بكالوريوس كلية الفنون الجميلة، قسم النحت عام 1963، وعُيِّن في العام نفسه معيداً في القسم.

يقول المؤلِّف عز الدين نجيب إن الوشاحي كان يرى ضرورة الاهتمام بفنّ النحت وتأثيره على الحالة النفسية للإنسان المصري، ونجح في جعل قضيته في البناء النحتي هي غزو الفضاء بكتلة الطائرة المتمرِّدة على قانون الجانبية الأرضية؛ فحقَّق بذلك قفزة هائلة للنحت المصري الحديث، حتى يمكن القول إنه قام بتمصير المدرسة التكعيبية الأوروبية ابنة الحضارة الغربية، وجعل منها وعاء عالمياً لتفجير الطاقة الإنسانية نحو الثورة الدائمة، فهو يُعَدّ أحد دعاة الثورة المصرية في 25 يناير 2011.

ينقسم الكتاب إلى أربعة فصول: الفصل الأول بعنوان «طفل وعاشق وطاغية»، والفصل الثاني بعنوان «المارق على نوق العشيرة»، أما الفصل الثالث فحمل عنوان «الشكل بين القوالب الخمسة»، وأخيراً الفصل الرابع بعنوان «تحطيم الشكل والتحرُّر من الجَسَدانية». كما يتضمَّن الكتاب مجموعة كبيرة من أعمال النحّات..

عندما تنقلب حياتك في «بورتريه»!

تقدّم رواية «بورتريه» للمؤلّف محمد عبدالقوي مصيلحي، تجربة فنية ذات أسلوب أدبي مبتكر.. وهي تشبه في طريقة تقديمها- إلى حَدّ ما- رواية فتحي غانم «الرجل الذي فقد ظله»، حيث يُعاد تقديم الشخصية الواحدة في كلّ فصل من فصول الرواية من وجهة نظر مختلفة. إلا أنها تزيد على الرواية المذكورة بهذا الإطار المشوق، وجود الإثارة المحيطة بتلك الشخصيات والأحداث، فهي مزيج من الرومانسية والخيال العلمي وأدب الرعب. عمد الكاتب في روايته الصادرة عن (دار اكتب، القاهرة)، إلى صهر هذه المكونات وخلطها في بوتقة واحدة؛ ليقدّم للقارئ هذا العمل الأدبي.

تدور الرواية حول شخصية رأفت عبد الفتاح، الذي عاش حياة رتيبة، لا يمارس أي



نشاط سوى عمله كمصمِّم للدعاية، ولا يعرف في الدنيا سوى أهله وبيته ومقرّ عمله وشاشة التلفاز.. وفجأة تنقلب حياته على هذا النحو الرهيب.. كتاب مجهول المصدر، هبط فوق رأسه بلا مقدِّمات، محمَّلاً بلعنات من قاع الجحيم، أصابته هو وكل الأبرياء الذين جمعتهم به روابط الصداقة والحب والدم في لحظة واحدة، وبلا سابق إنذار.. لعنات مزقَّت كل روابط الصداقة والحبّ.. ولم تترك لهم إلا الدم.



العمل الفني: عيسى المالكي - قطر

لا يطـرح المؤلـف والمخرج المسـرحي القطـري عبد الرحمـن المناعي في نصـه المسـرحي الجديد «المرزام» موضوعاً عابراً، ولا شـكلاً بوليسـياً، ولكن ينسـج عبر حكايته عالمه الخاص. لم يلجأ إلى الحكايات الشـعبية أو الطـرح الواقعـي الآني، ولا إلى الفنتازيا أو الأسـطورة، أو المورو ث الشعبي... ومع ذلك فقد مزج كل هذا..

د. حسن رشيد

شخوص عبد الرحمن المناعي

واختيار عنوان (المرزام) قد يشكل على البعض لغزاً، فلماذا اختاره؟! وهناك العديد من الأعمال التي ارتبطت بمضامين خلقت علاقة مع الطرح مثل (قلعة برست، حصان طروادة، عموم الزير، خان الخليلي...) وعشرات النماذج. وقد يكون نقطة الارتكاز في بعض الأحيان (حيوان ما) مثل: فيل أبرهة، كلب أصحاب الكهف، حمار العزيز. هذا فيما يخص الترا ث الإنساني، والمؤلف من حقه اختيار العنوان الذي يراه يصب في مصلحة النص، وكثير من المؤلفين يهربون إلى تحميل الماضي وقائع الحاضر أو يحملون الأطروحات على ألسنة الطيور والحيوانات؛ ومن يقرأ بإمعان «ألف ليلة وليلة» يكتشف أبعاد الأمر، كما في «كليلة ودمنة»، وحكايات «أيسوب».

نحن بإزاء نص ينسج خيوطه (النوخذا بو إبراهيم) عبر استحضار الماضي القريب. نشم فيه رائحة البحر، والثروة، والأتباع، والصراع بين الممكن والمستحيل... ولكن (المرزام) الذي كان له دور ذات يوم عبر بيوت الطين قد ولى عصره، واستحضاره في هذا النص لم يكن مجانياً ولا شكلاً فلكلورياً يغلف الحكاية.

في نص «المرزام» هناك ثنائيات بين (بدر – روزه)، (عائشة – جفال)، (بو سند – بوخلف)، (عبدالله – مبارك)، (المطوع – والسَقَّاء) [كلاهما؛ المطوع والسقاء لا ينتميان إلى المجتمع، وإن كانا جزءاً من نسيج المجتمع ويتحولان إلى ضحايا لاحقاً لأبي ناصر]..

بجانب ثنائية ضبابية الملامح بين (بو ناصر – وأم داود) والأسئلة التي تطرح حول (جفال) مجنون القرية؛ هذا النموذج الذي يعي ويدرك العديد من الأمور كما في حواره مع خادم:

- خادم: أنا مجنون بالخيل..
- جفال: أيه مجنون.. عيل حد يكلم روحه..

في جُلّ الأعمال وعبر عطاء ممتد لم يخلق عبد الرحمن المناعي شخصيات تتصف بـ(الشر) سوى في هذا العمل؛ ذلك أن (بو ناصر) يمارس اضطهاده على مجموعة كبيرة من أبناء الحي (المدينة) مثل (المطوع)، الذي يثير غضبه لأنه يطرح نجاسة الكلب؛ هذا الكلب المرتبط بالمحافظة على أم داود! والسَقَّاء الذي يثير غضبه وعدوانيته، لأنه يتحدث عن تبذير أم داود للماء! وبو بدر الذي يشتكي من مرزام أم داود!. كما أن فريق المناصرين لسيدهم وولي نعمتهم بو ناصر، جاهزون للإدلاء بآرائهم التي توافق أطروحات بو ناصر.

- بو خلف: وأم داود خوش مره.. كافه عافه.. مره ستيره تخاف الله.. والمسكينة ما عندها حد.

أما بو ناصر.. فهو دائم السؤال عن (الخبل) وما حصل

له؛ ماذا يهمه من أمر (الخبل) هل الأمر عائد إلى كونه فرداً من نسيج الحي الذي ينتمي إليه؟ ولكن في تعدد حواراته ليس هناك دليل على هذا الأمر.

- بو ناصر: هذه هي ديرتنا إن افتكينا من عائشة بنت عائشة والخبل جفال مافتكينا من بو بدر وسالفته مع أم داود.

ويعزف الجوقه (بو سند وبو خلف) على وتر التصديق على كل ما يأمر به بوناصر.

- بو خلف: المجنون نقتله يا عم.. والمخرف نربطه في بيته أما بو بدر ما عنده سالفة البيت بيتها والكلب كلبها والمرازم على سطحها.. ماله حق يا عم.

ومع أن الموضوع في ثنائية القضايا لا يخرج عن محور (أم داود)، سواء (المرزام) أم (الكلب)؛ ذلك أن التحدي لا يواجه فقط بو بدر، ولكن ها هو مصطفى مكتوٍ بذات المشكلة:

- مصطفى: المشكلة.. الكلب يا عمي..

مصطفى رقم آخر في ملف (بو ناصر) وهو يعمل من أجل أن يعيش، وسلطة بو ناصر نافذة. وها هو يطرح سؤاله..

- بو ناصر: مصطفى (يقف بخوف) أمس وديت ماي حق بو بدر؟

- مصطفى: لا.. مثل ما أمرتني يا عم..

- بو ناصر: واليوم بعد لا تودي له.. سامع..

- مصطفى: بس ليش يا عم؟

في عرف السادة، السؤال والاستفسار أمر غير مرغوب فيه، ومصطفى لا يعرف أبعاد اللعبة، يعتقد في قرارة نفسه أن بمقدوره أن يطرح تساؤله.

المشهد الثاني في مسرحية «المرزام»، استحضار لليالي السمر القديمة، هذه العادة التي كانت مغلفة بالصحبة الجميلة، ولقاء الأحبة يتسامرون ويسردون القصص والحكايا، ويتحول المكان إلى حلقة نقاشية لطرح المواضيع التي تلامس الواقع المعاش، وكثيراً ما كان الغناء سيد السمر. من هنا فإن الجميع، وبخاصة في ليالي الصيف، يخلق وشائج حب مع الآخر في ظل عدم وجود وسيط آخر مثل الراديو والتليفزيون والسينما. وحكايات السمر امتداد لحكايات الحياة؛ في هذا المشهد يرفع (مسعود) عقيرته بالغناء، ويكون التهديد مرة أخرى، كي يخرس المنشد والمغني، لأن هذه أوامر السيد (بو ناصر).

- عبدالله: لا ما فينا شدة الجوع.. إحنا على الله وعلى هالوجبة اللي يعطينا إياها.

الخوف سيد الموقف.. ليس الخوف من المجهول، ولكن من انقطاع لقمة العيش..

- عبدالله: بل ما نتحجه.. أنا شقلت.. قلت سالفة العام يوم بو بدر طلب روزه حق ولده..

ويأتي التهديد من قبل (خادم) عبدالله.

الشخص الإيجابي في هذا النص، والذي ينفض الغبار عن الموقف، هو عبدالله الذي يعلق على استهلاك أم داود للماء.

- عبدالله: الناس مب محصله ماي حق اليدد.. تغسل به السطح

ومع أن المجتمع صغير، إلا أن هذا المجتمع يحتفظ أيضاً بأسراره.

- جابر: اللحين هالخبل شيصير حق هالخبله؟

- خادم: مربيته.. عقب ما قطوه هله

- جابر: ومنهم هله؟

- خادم: وأنا شدراني يا يبه.. عقب ما عرفوا إنه مب عدل قطوه..

هل يعلم خادم بأمر ما؟ وهل هو مجبر خوفاً من عدم الإفصاح عن هوية (جفال)؟ كما أن (عبدالله) يرسل بين حين وآخر رسائل قصيرة للمجموعة حول بوناصر الذي يمارس اضطهاده على الجميع (ما في قلبه رحمة).

الخوف يغلف الجميع سواء في حضور (بو ناصر) أو غيابه وعندما يشتكي (مصطفى) من واقع الحال، ومن معاناته من (أم داود) يهدده خادم (مصطفى حط بالك لا يسمعك بو ناصر). والسؤال.. لماذا؟، وعندما يصر الجميع بمن فيهم (خادم) على معرفة أبعاد المشكلة مع أم داود:

- مصطفى: آخ شاقول.. كل بيوت الديرة أودي لهم ماي مرة مرتين وهي تبيني أودي لها ماي خمس مرات كل يوم.. كل يوم خمس مرات.

- عبدالله: دام تغسل سطحها بماي؟

- خادم: (محنراً) عبدالله..

ولا يجد السمار ملجأ سوى تكملة السهر على (سيف البحر) ذلك أن ثورة (بو ناصر) لا يقدر عليها أحد.

المشهد الثالث: عزف على العلاقات بين قلبين؛ روزه وبدر. روزه الواقعية وإن كانت اللقاءات العابرة مغلفة أيضاً بطرح موضوع المرزام. وإذا كان هذا الموضوع قد سَدّ الطريق أمام إتمام العلاقة (علاقة الحب بالاقتران) فهي تؤكد أن والده وإن سَدّ الطريق ما سَدّ القلوب. وروزه تعي وتدرك مدى العلاقة بين والدها وأم داود، وإن كانت تشير ولا تفصح.

- روزه: أدري يا بدر أنا أقولك عن أبوي اللي ما يرضى عليها ولا يحب حد يتعدى عليها أو يتكلم في سيرتها..

إذن الابنة تعرف مدى حرص والدها على (أم داود) وخادم.. خادم بوناصر يلمح إلى غضب سيده عند الإفصاح عن سيرة (أم داود).

وإذا كان (عبدالله) يمثل تيار المواجهة، وإن كان غمزاً ولمزاً، فإن عائشة لا تخشى أي فرد من جوقه (بو ناصر) هاهي تواجه التابع بو سند:

- بو سند: أساعدك يا عووش..

- عائشة: لا عشت ولا عاشت أيامك يا ذيل..

ثم تواجه ناصر..

- عائشة: مالت على الرجاجيل.. بس علي عووش يا شيخ الديرة..

- بو ناصر: انجلعي.. انجلعي يا لخبله..

- عائشة: هذا جفال يا بو ناصر.. قلبك فارقته الرحمة..



النص لا يفصح عن كنهه (جفال) ولا عن علاقة جفال بسيد القوم (بو ناصر)، ولكن المؤلف هل يضع حواره هباءً؟ هل جفال ثمرة علاقة ما مع (أم داود)؟ وإلا لماذا تطرح عائشة هذا التساؤل (هذا جفال يا بو ناصر)؟.

المرزام - يشكل المحور- نقطة الارتكاز، ذلك أن كل الأحداث تصب منه في الحي. ولأنه يرتبط عضوياً بمضمون سيدة الدار (أم داود)، وهذا ما يجعل بوناصر يطرد (عبد الله)، لأنه أثار (نجاسة الكلب)، مما أثار غضب بو ناصر مراراً وتكراراً حتى إنه لا يتورع عن طرد (المطوع)؛ فأي موضوع يلامس سيرة (أم داود) يثير غضبه. وعندما يواجهه (بدر) بمأساتهم حول (بول كلاب أم داود) يزداد غضباً ويأتي بمنشديه من كلاب السفرة سواء بو خلف أو بو سند حول منزل (بو بدر).

- بو ناصر: حيّاك الله يا مطوع.. وانتو كل واحد بيسوي سوات المطوع بيصير له ما صار له.. هذا أنا حذرتكم (يضحك) ولا تنسون تبون اتعشون خادم مسوي لكم مرقة هامور (يواصل قهقهته وهو خارج مع بطانته).

تهديد (بو ناصر) ليس مبطناً، وهو في تهديده يذكرهم بنعمته واللقمة التي تسد رمقهم.

في المشهد الرابع والختامي تكون روزه في حالة توتر؛ فالحبيب، الذي كان يسرق اللحظات من أجل لقاء عابر، غائب. كما أن (جفال) غائب دون أن يعلم أحد أين هو، والحديث عند لقائهما لا يخرج عن تأكيد ظلم (بو ناصر) بدءاً بمنع مصطفى من جلب الماء إلى منزل (بو بدر)، كما أن غياب (مصطفى) وإن حاول (بو ناصر) أن يكون بريئاً من غيابه، إلا أنه المحرك الأساسي لكل القضايا والمشاكل بنفوذه وسيطرة ماله وثروته، وبجرة قلم تخلص من (المطوع والسَقّاء).

- عائشة: وين جفال يا بو ناصر.. وين وديتو جفال..

وهكذا يتم اتهامه صراحة بغياب (جفال) وتؤكد بالقول (المصايب ماتيجي إلا من وراك)، كما أن غياب (بدر) يبعث القلق في نفس والده الذي بحث عنه في كل مكان دون أن يجده.

تتجسد المأساة في نهايتها عبر الدم الذي ينهمر من المرزام، والكلب، وتهمة بوناصر أن (بدر) هو السبب؛ أَلَمْ يهددهم بالأمس، ويأتي خادم بالخبر المبني على المجهول!

- خادم: نتفه يا عم الكلب نتفه (لا حول الله.. من اللي قاله يروح بيت المره ويركب سطحها.. حصل جزاه.. مسكين يا بو بدر)

هنا التأكيد من قبله بأن الجثة الممزقة لبدر، ولكن ما يخرس لسانه حضور بدر.. وأن صاحب الجثة (جفال) تعقب عائشة..

- عائشة: وشبتقول له.. قول له كلب أم داود نتفه.. قول له الجرو اللي عطيته أم داود كبر وصار أنيابه سكاكين.. قطعه.. ومرزام أم داود عقب ما صب على راسنا الماي والبول صار يصب دم.. قوله الكلب ذبح جفال يا شيخ البلد..

- بو ناصر: جفال.. لا.. لا.. ما يصير.. جفال (يصرخ ويبكي.. يهجم على جثة جفال) لا.. جفال..

- عائشة: اللحين..

في النهاية يعري المؤلف كل الخيوط؛ فشل (بو ناصر) في اغتيال بدر ليضم الاسم إلى بقية الأسماء التي انتهى منها مثل (عبد الله، السقاء، ومصطفى) فهو يرفض أي صوت آخر غير صوته، ويكون الثمن رحيل (جفال) الذي تبرأ منه ذات يوم، وقامت عائشة بتربيته. هل قام جفال بزيارة أمه الحقيقية (أم داود) مجرد سؤال؟

المناعي في هذا العمل لم يبتعد عن المضامين الاجتماعية واستحضار روح الماضي القريب. وبو ناصر صورة للنوخذا القديم، صورة تغير عوالم البحر بعوالم لا تبتعد عن البحر. والمناعي في هذا الإطار سيد المواضيع؛ من المحلية يخلق نسيجاً أبعد من صراع البحر والغاصة. عالم من الحكايات التي تعري كل المجتمعات وفي كل العصور. وعبر المشاهد الأربعة يسرد علينا آخر إبداعاته، ذلك أن المناعي مؤلف عاش ألف عام وارتوى من كل الحكايات، ولأنه صاحب عين راصدة، يلتقط كل شيء، حتى مرزام قديم يعتلي سطح بيت قوائمه من الطين وقلوب ساكنيه من الياسمين.



كان «67» .. حَيَوات عاديّة

عبد الله كرمون

مناخ الدورة السابعة والستين لمهرجان كان السينمائي، الذي انتهى بتتويج فيلم «نوم الشتاء» للتركي نوري بلجي جيلان بالسعفة الذهبية، يُشبه ملياً سياقه الجيوسياسي. فإذا كان لومبير ويلسون قد استشهد في خطابه الافتتاحي لهذه الدورة بقولة لأفدح السرياليين هو روبير ديسنوس يشيد فيها بأننا نطالب السينما بأن تمدنا بما يرفض الحب والحياة، وبأن تمنحنا الدهشة والخارق للعادة، فإن أفلام هذا الموسم، هي أيضاً، لا تخلو تماماً، وإن في الظاهر غالباً، من استيفاء حق هذا المطلب الديسنوسي.



ذلك أن مهرجان كان مثلما يزعم الكثير من السينمائيين وجمهرة كبرى من الهواة عيد عظيم لهذا الفن؛ بل هو أهم محافله السنوية على الإطلاق، بينما لا يرى فيه عدد من النقاد والمتتبعين الجادين سوى موسم للمترفين، يرفل فيه النجوم في أثواب الظهور أكثر مما تلمع فيه براقة نجمة الشعر الرفيعة.

إنه لمن دواعي الدهشة الفنيّة أيضاً، أن تترأس خلال هذه السنة لجنة تحكيم المهرجان امرأة فريدة ألا وهي جان كامبيون، وما أدراك مَنْ هي جان؟ إنها فنانة، لها تاريخ حافل في كان، حيث حصدت، في فرادة، سعفات ممثلة وكذلك مخرجة، وهاهي تتربع اليوم على رأس لجنة التحكيم. أولم تُسِرّ لجريدة ليبيراسيون بأن بودها لو كان أعضاء لجنة التحكيم هذا العام جميعهم نساء. لم يكن لها بالفعل ما أرادت، غير أن الصبغة النسائية لم تفارق إطلاقاً طلعة المهرجان، مثلما سوف نرى ذلك فيما بعد.

كان الفيلم المُفْتَتِحُ للمهرجان لهذا العام مثيراً للجدل، ومنتمياً للنوع الأوتوبيوغرافي أو ما يسمى في المعجم السينمائي بالبيوبيك. وسوف نرى بأن أفلاماً أخرى من نفس الفصيلة حاضرة في مختلف شُعَبِ التباري بالمهرجان. يتعلق الأمر بفيلم «غريس موناكو» من إخراج أوليفييه داهان، وقد لعبت فيه الممثلة الأسترالية الشهيرة نيكول كيدمان دور غريس الرئيسي، بينما أدى دور الأمير رينييه الممثل القدير تيم روث. ويحكي قصة حياة الممثلة غريس كيلي التي وُضِعَتْ بين خيارين صعبين هما إما تلبية دعوة هوليوود السينما في شخص هتشكوك الشهير، الذي عرض عليها دوراً في أحد الأفلام وإما اختيار الحياة الزوجية ورعاية الأبناء، ما مكّنها أن تلج القصر وتكسب لقب أميرة لدى إذعانها في نهاية المطاف للاختيار الأخير.

يكاد يجمع الكل حول كون عرض هذا الفيلم فضيحة صارخة من فضائح المهرجان لهذا العام، ذلك أن القصر في موناكو قد رفض الفكرة رفضاً باتاً، وقد نشر تصريحاً صريحاً حول هذا الشأن، أشاد فيه بأنهم قد عملوا على دعوة المخرج إلى التراجع عن إنجاز فيلمه ونشره. كما أنهم رفضوا حضور العرض. ذلك أن الفيلم في عُرْفِهم مبني كُليّة على الخطأ، وبأن وقائعه ومعطياته لا أساس لها من الصحة، مثلما أكد ذلك بعض أهل التاريخ الذين شككوا في صحة بعض الأحداث المذكورة في الفيلم من قبيل زيارة الرئيس الفرنسي الأسبق شارل دو غول لموناكو وقتئذ، وغيرها من التفاصيل المتعلقة بحياة غريس وبالقصر مباشرة.

أعرب الكثيرون بأن الفيلم ليس ذا شأن بالرغم من حضور الوجه المبهج للممثلة المهمة نيكول كيدمان التي لعبت أدواراً مهمة في أفلام رائعة. فبالرغم من محاولة كيدمان العمل على تقمص شخصية غريس تقمّصاً متقَناً فإن الفيلم لم يكن في المستوى المطلوب، ويبدو أن ذلك ناتج عن كون الفيلم من إخراج أوليفييه داهان الذي شَكَّكَ أهل السينما في جدارته، بل منهم من نعته بالمخرج الفاشل تماماً. وقد يكونون محقين حول ذلك في أقصى تقدير.

من الأفلام الأخرى البيوبيك التي لهوجت جو مهرجان كان هذه السنة فيلم «مرحباً في نيويورك» لصاحبه هابيل فيرارا، والذي لعب فيه جيرار دو بارديو المشهور دور الشخصية التي



سطعت شمش «مهرجان كان» رغم الأمطار

يختفي وراءها السياسي الفرنسي تروتسكان، الذي لا يكاد يجهل أحد ما حدث له في أميركا بينما كان على رأس صندوق النقد الدولي في ما صار يُعرف بقضية فندق صوفاتيل. إذ اتهم فيه بالاعتداء الجنسي على إحدى خادمات المؤسسة.

فإذا قضت تلك الضجة الإعلامية، والدعاوى القضائية التي كانت في محورها، على الحياة السياسية لتروتسكان حينها، فإن الفيلم الذي أعده فيرارا حول هذه الفضيحة لم يلق قبول المعنيين تماماً. فبينما انتظر فيرارا طويلاً إمكانية أن يدرج ضمن إحدى مباريات كان، إن لم يكن من حظه أن يدرج في اللائحة الرسمية، فقد عرضه بعدما يئس من ذلك، عرضاً خاصاً، في إحدى قاعات السينما القريبة من مقر مهرجان كان، موازاة مع أنشطة هذا الأخير. ثم إنه عِوَض أن يعرضه في قاعات السينما بشكل شامل في البلد، قَرّرَ أن يبيعه على الإنترنت بسعر سبعة يوروهات لمشاهدته في مدة لا تتجاوز اليومين بعدما يتم الشروع في مشاهدته، وقد فضَّل هذا الاختيار لسبب قانوني مهم هو أنه يلزم في فرنسا انتظار مضي شهرين لبيع الفيلم على شكل قرص مدمج بعدما يكون قد عُرض في القاعات السينمائية.

غير أن سوء طالع الفيلم قد تأَتّى من الدعوى القضائية التي رفعها تروتسكان بمعية زوجته سانكلير ضد الفيلم بدعوى التشهير بشخصية تروتسكان واعتباره في الفيلم مغتصباً. وأكاد أورد كاريكاتيراً طريفاً تُظهر فيه جريدة فرنسية عريقة تروتسكان يتأفف من كونه قد جُعل غليظاً في الفيلم، إذ مثل دوره جيرار دوبارديو ذو بدانة بادية. وكأن ذلك وحده هو من أبلغ المؤاخذات التي قد يأخذها على الفيلم!

إذا كان فيلم «غريس موناكو» و«مرحباً في نيويورك» فيلمين مثيرين للجدل خلال الدورة الحالية من مهرجان كان، فإنهما لا يعولان على جوائز ولا على استحقاقات، إذ يكفي ما أثاراه من غبار وما سوف يخلفه هذا الأخير من رعود فيما بعد.

قد تبقى السمة الغالبة لهذين الفيلمين هي تناول عناصر سيرية من حياة شخصين أحدهما قد مات وأعني غريس في حادث سير، والآخر قد قُتل رمزيّاً في حادثة مخالفة.

في الوقت الذي عُرِضَتْ فيه أفلام كثيرة هذا العام يدور جزء كبير منها حول الحرب أو حول حالات عدم الاستقرار السياسي، بدءاً بالفيلم الوثائقي السوري، الذي وقعه أسامة محمد «ماء فضي»، والمعروض ضمن «العروض الخاصة» التي خصصت غالبيتها هذا العام للصراعات السياسية والحروب، من قبيل «ميدان» لمخرجه الأوكراني سيرجي لوزنيتسا وتدور أحداثه حول ما جرى مؤخراً بأوكرانيا على مرأى ومسمع من العالم بأسره. أو فيلم لورون بيكيه رونار، حول العراق، والذي أسماه «الرجال والحرب». ثم هناك «جسور سراييفو»، وهو عبارة عن سلسلة من الأفلام القصيرة حول البوسنة، من إنجاز ثُلَّة من المخرجين من بينهم جان ليك غودار، مارك ريشا، فانسينزو مارا، أو كريستي بيو، أو «المطر» الذي أعده فيليب لاكوت حول ساحل العاج. ثم حول الشيشان في فيلم أنجزه ميشال هازانافيسيوس أطلق عليه عنوان «البحث».

يبدو أن الفيلم الذي أثار الانتباه أكثر هو فيلم «تومبوكتو» للمخرج الموريتاني عبد الرحمان سيساكو، خاصة أن فيلمه هذا يندرج ضمن المباراة الرسمية لمهرجان كان. ما قد يجعله يفوز بإحدى أهم الجوائز. ذلك أنه قد أثلج صدر الكثيرين، صحافيين كانوا أم سياسيين. لأن الفيلم يدور حول دخول الجهاديين لتومبوكتو وفرضهم لقانونهم بها. لكن الفيلم هَشٌ، من ناحية السيناريو، وضعيفٌ من وجهة نظر التحليل العلمي للظواهر الاجتماعية والسياسية، لكنه نجح في نشر الخطاب العام حول الإسلام السياسي، ما يتوافق مع الخطاب الرسمي الفرنسي، إذ جند الإيليزيه جنوداً مجندة وبعث بها في الأشهر الماضية إلى مالي، معلناً أنه يتدخل ضد الإرهاب، للحفاظ على الحريّات المُهدَّدَة في البلد.

بدا المخرج مع ممثليه شبه سُذج خلال الندوة الصحافية التي أقيمت على شرفهم بعد عرض الفيلم بكان. ففي الوقت الذي عمل مع ممثلين مبتدئين أو مع رجال ونساء يعيشون يومياً ما يمثلونه في الفيلم، فإنه يريد بذلك أن يزيد لوجه الحق نصاعة على نصاعة. وأكاد أخلص إلى أن هذا النوع من الأفلام التي



فريق فيلم تمبكتو

تـؤدي رقصـة الغوايـة للغـرب بـأن تـردد لـه مـا يتصـوره عـن إفريقيـا، جـد مستحبة، وجديـرة فـي أم أعينـه بتكريـم يليـق بالأصدقـاء. أمـا الحقيقة فـي هـذا الشـأن فتكمـن فـي اسـتئصال الـداء مـن جـذره عِـوَضَ قضـاء الوقـت فـي ذَمّ تمظهراتـه الكثيـرة مـن قبيـل ظهور هـؤلاء الجهاديين المأزومين في سـياق مـأزوم بالمـرة.

فـإذا لـم يفـز فيلـم «تومبوكتـو» هـذا بجائـزة مـن جوائـز المهرجـان، مـا لا أجـده مسـتبعداً، لأنـه قـد اسـتوفى النصاب السياسـي لأن تتم مكافأتـه كما ينبغـي، فإنـه ليـس فيلمـاً حقيقيـاً.

هنـاك فيلمـان آخـران يسـتحقان التتويـج، أولهمـا مـن إنجـاز اليابانيـة ناومـي كاواز، التـي طرحـت فـي فيلمها أفكاراً وجودية حـول الحياة والموت، بـأن تخيلـت عالمـاً ميثولوجيـاً يوجـد فـي مـا وراء البحـار، وقـد عمـدت فـي شـاعرية عاليـة وفـي طـرح فلسـفي إلـى أن تشكل أسـطورتها السـينمائية، التـي تضافـرت عناصـر كثيـرة فـي صبهـا فـي قالـب الكمـال والشـاعرية. وإذا كان مـن نصيـب هـذه الـدورة أن تعـرف أفلامـاً تعالـج مواضيـع اجتماعيـة أو صراعـات سياسـية، فـإن فيلمـاً ثانيـاً، قـد تلتفـت إليـه عيـون لجنـة التحكيـم وتعتنـي بـه، خاصـة إذا علمنـا بأنـه مـن إخـراج الأخويـن داردين، ألا وهـو «يومـان وليلـة». لا يفتـأ ليـك وجـان بييـر داردين البلجيكيـان يواصـلان نقدهمـا الـلاذع للرأسـمالية وللمجتمـع المابعـد ليبرالـي الحالـي، ذلـك أنهمـا لا يعـرف القنـوط طريقـاً إلـى قلبيهمـا. إذ يريـان بـأن مساهمتهما عبـر السينما فـي تغييـر نظـرة النـاس إلـى الأشـياء كافيـة ومفيـدة. أكـدا بـأن فكـرة إنجـاز هـذا الفيلـم قـد تأتـت لهمـا بعـد الإفـراغ مـن قـراءة كتـاب السوسـيولوجي بييـر بورديـو «بـؤس العالـم»، ومنـه تـم اقتطـاف الخيـوط الأولـى التـي مكنـت من نسـج قصـة سـاندرا التـي أدتهـا الممثلـة الشـابة ماريـون كوتيـار بجـدارة.

يبـدأ فيلـم الأخويـن داردين بلقطـة معبـرة، إذ تتواجـد سـاندرا، بعـد فتـرة نقاهـة، فـي مطبـخ بيتهـا، وهـي منهمكـة بإخـراج طبـق مـن الفـرن وقـد كاد يحتـرق، فـإذا بالهاتـف يـرن كـي تخبرهـا صديقـة لهـا بأنهـا سـوف تفصـل عـن عملهـا، إذ صـوّت زملاؤهـا لصالـح هـذا القـرار بالإجمـاع، إذ أكـد لهـم رئيسـهم بأنهـم لـم يصبحـوا فـي حاجـة إليهـا، وبأنهم بهذا القرار سـوف يحتفظـون بمبلـغ مكافـأة يصـل إلـى ألـف يـورو. راجعـت سـاندرا مدير عملها ومنحهـا مهلـة يوميـن وليلـة كـي تحـاول أن تقنـع كل الزمـلاء عـن التراجـع عـن قرارهـم لأنهـا تحتـاج إلـى عملهـا. فـي إطـار مسـعاها هـذا المحكـوم بالزمـن وبمشـقة الإقنـاع، يتشـكل هـذا الفيلـم المناضـل الـذي يبـدي وجهـاً مـن وجـوه آفـات الرأسـمالية المتوحشـة علـى بلـدان الغـرب التـي لا ينظـر الأخـوان داردين إلـى أوضاعهمـا بأدنـى نزعـة تشـاؤمية أبـداً. وضمـن هـذا النـوع مـن سـينما النقـد المجتمعـي، هنـاك فيلـم سـيلين سـياما حـول مجموعـة مـن الفتيـات السـود فـي ضاحيـة باريسـية وحياتهـن التـي اصطدمـت بتسـلط الذكـور ومراقبتهـم لهـن، بـل استغلالهم لهـن، مـا يجعـل مـن الفيلـم فضحـاً لواقـع شـائن دام طويـلاً.

علـى كثـرة الأفـلام المعروضـة هـذا العـام، بيـن الجيـد منهـا والـرديء، وبيـن اختـلاف معاييـر الجـودة، أو زوايـا النظـر إليهـا، احتفـل المحتفلـون بفنهـم، فـي غيـاب المخـرج السويسـري الفرنسـي جـان ليـك غـودار، الـذي بلـغ الثمانيـن، والـذي رفـض الحضـور إلـى كان هـذه السـنة، رافضـاً كل جائـزة حـول فيلمـه المعـروض. أمـا طرفـة هـذه الـدورة فتكمـن فـي قيـام الدنيـا ولـم تقعـد فـي إيـران، لأن ممثلـة هـي ليلـى حاتمـي، وهـي عضـوة فـي لجنـة التحكيـم قـد سـلمت بالوجـه علـى مديـر المهرجـان مثلمـا فعـل الجميـع، مـا شُـجب في إيـران واعتبـر فعـلاً شـائناً لا يليـق بفنـان يمثـل بلـداً إسـلامياً.



«ضربة شمس»

مشهد من فيلم «أحلام هند وكاميليا»



«أبناء وقتلة»

«الصعاليك»

السينما المصريّة

هل تولد العنقاء من جديد؟

أحمد يوسف

بدت السينما المصرية في سبعينيات القرن الماضي كأنها تعيش أزمتين متناقضتين، إذ كانت تعاني من عذاب الاحتضار وآلام المخاض في آنٍ!! أما الاحتضار فكان على إثر إجهاض تجربة القطاع العام، التي هوجمت وما تزال تُهاجَم بشراسة، رغم ما قدمته من عشرات الأفلام المُهمة في تاريخ هذه السينما، التي دخلت بعدها في حالة تشبه الموت السريري، فقد كانت وما تزال تصنع الأفلام، لكنها أفلام تفتقد الحياة والحيوية الحقيقيتين.




محمد خان


داوود عبد السيد


رأفت الميهي

من جانب آخر، مناقض تماماً، كان هناك جيل كامل تمتع في دراسته للسينما بثقافة سينمائية رفيعة، حين كان نادي سينما القاهرة، وجمعية الفيلم، وقصور السينما بالمدن الكبرى، والمراكز الثقافية الأجنبية، تعرض أفلاماً عالمية لم تكن متاحة للسوق التجارية، لكنها خلقت لدى عشاق السينما من هذا الجيل رغبة عميقة في صنع أفلام، لا تحاكي كلاسيكيات السينما المصرية بقدر ابتعادها عن المواصفات التجارية المبتذلة.

وكان الفيلم الأول للمخرج محمد خان «ضربة شمس» (1980) بمثابة دقات المسرح التي تعلن عن البداية لسينما جديدة، توالت بعدها الضربات بالغة التنوع، ليس فقط في تنوعها بين المخرجين، وإنما أيضاً تنوع أفلام كل مخرج، وإن كان لهم جميعاً ولأفلامهم «هَمٌّ» مشترك، هو محاولة التقاطع مع الواقع الحي، والسعي إلى الإمساك بنبض الحياة اليومية، أكثر من أي وقت مضى في تاريخ السينما المصرية. وتجلى ذلك منذ اللحظة الأولى في أن يدور فيلم خان كله في شوارع القاهرة وأماكنها العادية، (ساعد على ذلك كاميرا المصور السينمائي لمعظم هذه الأفلام، سعيد شيمي).

ودائماً ما كانت تكمن في أفلام خان حالة من الجدل بين ما يبدو على السطح متناقضاً، فكثيراً ما كان يعمد إلى «أنماط فيلمية» تقليدية، ليحولها إلى حالة تتدفق بالحيوية. في «ضربة شمس»

خيري بشارة

مثلاً هناك نمط «الفيلم نوار»، الذي يدل اسمه على عالم قاتم متشائم، يتكشف مع التحقيق في جريمة غامضة، وفي «موعد على العشاء» (1981) ثلاثي العشق التقليدي، الزوج والزوجة والحبيب، لكن الفيلمين رغم اعتمادهما على نمط معروف ينتهيان إلى تفرد أقرب لروح الشعر، باقتناص التفاصيل الرقيقة الدقيقة، بدلاً من التأكيد على أي مبالغة. كما أنك تعيش دائماً في أفلام خان نوعاً من «الرحلة»، بالمعنى الحرفي أحياناً كما في «مشوار عمر» (1986)، أو بالمعنى المجازي كما في «عودة مواطن» (1986)، وقد تمضي رحلتك مع الفقراء في «أحلام هند وكاميليا» (1988)، أو مع الطبقة الوسطى في «سوبرماركت» (1990)، غير أن البطل عنده هو دائماً شخص يعيش على هامش الحياة كما في «الحَرِّيف» (1984)، لكنه يجد نفسه متورطاً فيها رغم أنفه، وهذا هو مصير البطلة أيضاً التي يشير إليها عنوان فيلم «زوجة رجل مهم» (1988).

ورغم هذا البعد الوجودي في أفلام خان، إلا أنه لا يبتعد أبداً عن السياق الاجتماعي وتفاصيل الحياة اليومية الصغيرة، على عكس رأفت الميهي الذي كان القلق الوجودي يتزايد سيطرة على أفلامه واحداً بعد الآخر. ويمكنك أن تقول إن أسلوب الميهي رغم غرابته الظاهرة التي أشاع هو عنها أنها «فانتازيا» هو الأقرب بين أبناء جيله للتقليدية، لكن تفرده جاء بسبب «المضمون» الذي ظل يحمله ويطوره، مضمون يشير إلى عبثية الحياة وخلوها من المعنى. إن ذلك يتجسد في الصراعات الغريزية لعالم الفقراء في «عيون لا تنام» (1981)، والإشارات الميتافيزيقية القدرية في «للحب قصة أخيرة» (1986)، ولعب (حسن سبانخ) في «الأفوكاتو» (1984)، بقوانين المجتمع لكي يطفو فوق سطحه، لتزداد جرعة العبثية إلى ذروتها في العنوان الدال لفيلم «سمك لبن تمر هندي» (1988)، وسوف تصل للتمرد الجامح في منتصف العقد التالي مع «ميت فُل» (1996)، الذي كان عنوانه بالإنجليزية «لنقتل أبانا»!!

إن أردت أن تلخص مضمون أفلام الميهي في عبارة واحدة، فهي أن «القانون الوحيد في المجتمع هو عدم وجود أي

قانون على الإطلاق»، أو تلك الجملة الساخرة التي كانت تتردد في كل أفلامه: (ما حدش فاهم حاجة خالص). وإذا كانت أعمال الميهي تكرر فكرة واحدة، فإن أفلام خيري بشارة جاءت على العكس تماماً، إذ تنحو إلى التجريب الدائم، ونادراً ما تجد له فيلمين متشابهين. وجاء فيلمه الأول «العوامة 70» (1982) تنويعاً على فكرة فيلم خان «ضربة شمس» (في الحقيقة أن كليهما متأثر بفيلم أنطونيوني «انفجار» أو «تكبير الصورة»)، مجسِّداً لبطل يعمل مثل بشارة مخرجاً تسجيلياً، يسعى للكشف عن جريمة من خلال لقطة التقطها بالصدفة. لكنك تلحظ في هذا الفيلم، وأفلام أخرى لبشارة، أن البطل على عكس فيلم خان أكثر انشغالاً بأزماته الشخصية، مما يجعله عاجزاً عن تغيير الواقع.

وبين «الطوق والإسورة» (1986) الذي يصور عالم الصعيد، و«يوم مر ويوم حلو» (1988) عن أحراش مدينة القاهرة، و«كابوريا» (1990) عن الفقراء الذين يتوهمون الصعود الاجتماعي، ليكتشفوا أنهم ليسوا إلا مادة للهو الأغنياء، بين كل هذه الأفلام جميعاً كان بشارة ينتقل من تجربة إلى أخرى مغايرة، لكن ما كان يجمعها هو نوع من «الحياد الجمالي» تجاه الواقع، حياد يخلو أحيانا من حرارة العاطفة، وربما كان السبب القوي وراء ذلك هو رغبة الفنان في التعبير عن نفسه أكثر من تعبيره عن الشخصيات، لذلك فإنه بدا كأنما وجد ضالته في «آيس كريم في جليم» (1992)، إذ كان أبطال الفيلم الثلاثة وجوهاً لبشارة نفسه: اليساري المعتزل، والناصري المتحمس، والفنان الذي يتصور أن بإمكانه الحصول على الحرية الكاملة بالتحرر من كل الأيديولوجيات.

وفي مقابل حيادية بشارة الجمالية، تجد عاطف الطيب يميل إلى روح «الميلودراما»، التي تضخم تفاصيل واقع هو ميلودرامي في جوهره. وجاء فيلمه الأول «سواق الأتوبيس» (1983) عن قصة لمحمد خان، تحكي أيضاً عن «رحلة»، يطوف فيها البطل أنحاء البلاد

يميل عاطف الطيب إلى تضخيم الواقع إذ يطوف البطل في «سواق الأتوبيس» أنحاء البلاد سعياً لإنقاذ ورشة أبيه في إشارة إلى معيار الطبقة الوسطى

سعياً لمن يساعده في إنقاذ «ورشة» أبيه العجوز، فلا يجد من يعينه، في إشارة لفقدان الطبقة الوسطى لاستقرارها. وإذا كانت هناك أبعاد شبه اجتماعية في «التخشيبة» (1984) أو «ملف في الآداب» (1986)، فإن ما كان يشغل الطيب دائماً هو العناصر الميلودرامية في الحبكة، وهي الميلودراما التي بدت مقصودة لذاتها في «أبناء وقتلة» (1987)، أو ممزوجة بالسياسة والأكشن مع «كتيبة الإعدام» (1989) و«الهروب» (1991).

لكن ما كان يخفي تلك الميلودرامية الزاعقة في أفلام الطيب هو الكاميرا المحمولة لسعيد شيمي، وشريط صوت لا يتوقف ويعتمد على المؤثرات الصوتية التي يمكن لك أن تسمعها في الحياة اليومية، بما كان يضفي على أفلامه قدراً غير قليل من التلقائية. وعلى العكس تماماً جاءت أفلام داوود عبد السيد، الذي كان آخر أبناء هذا الجيل ظهوراً، فكل اللقطات والكادرات محكومة بصرامة، وعلى شريط الصوت تنساب موسيقى راجح داوود التي تلف الفيلم كله بروح كلاسيكية (أو باروكية إن شئت الدقة). وما يجمع أفلام داوود معاً هو «المعمار» الدقيق على مستوى الصورة والبناء معاً، بما يجعل لأفلامه صبغة ملحمية، رغم تنوع طرق السرد المتميزة بينها. ففيلمه الأول «الصعاليك» (1985) يصور ربع قرن من حياة بطليه وحياة المجتمع المصري، أما «البحث عن سيد مرزوق» (1991) فيدور في ليلة واحدة، وهو أيضاً فيلم يأتي من وجهة نظر «ذاتية» لبطله المنبهر بشخصية لا يعرف حقيقتها تماماً، بينما تتعدد وجهات النظر – والتعليق من خارج الكادر والمونولوجات الطويلة – لشخصيات «الكيت كات» (1991)، الذي كان بحق ذروة نجاح جيل الثمانينيات، على المستويين الفني والجماهيري معاً، حتى أن شخصياته أصبحت فولكلوراً معاصراً، مثل شخصية «الشيخ حسني».

في «الصعاليك» هناك مشهدا البداية والنهاية المتشابهان، مرة لخيري بشارة وأخرى لرضوان الكاشف (الذي لحق بجيل الثمانينيات بعد ذلك)، وفي كل مرة يرتدي الرجل بدلة بيضاء، لكن هناك صعاليك يتحرشون به ويلوثون ملابسه. ورغم روح الأسى على ما آل إليه حال المثقف في الحالتين، فليست هناك في الحقيقة إدانة للصعاليك بقدر ما هي إدانة لسياق صنعهم، وهو السياق الذي سوف يوقف جيل الثمانينيات عن صنع الأفلام مع منتصف التسعينيات. لقد كان السبب تناقصاً مستمراً في عدد دور العرض، وتآكلاً لمقومات صناعة السينما، وتزايداً في انتشار الفضائيات التي حلت مكان السينما كوسيلة ترفيه، والأهم هو تدهور الذوق العام، ليس لدى الجمهور فقط، وإنما السينمائيون أيضاً، فرغم سهولة الحصول على الأفلام العالمية الآن، فإنك لا تجد جمعيات أو نوادي سينما، ومجلات سينمائية، صنعت ثقافة جادة لدى جيل عَبّر عن ثقافته بالطموح لصنع سينما أعمق إبداعاً وأكثر تفاعلاً مع الجماهير. وربما كانت البداية هي استعادة هذه الثقافة الجماعية، فلعَلّ ذلك يُفضي إلى ما كانت معظم أفلام الثمانينيات تعبر عنه: «حلم الولادة من جديد».

في ذكراه
عاطف الطيب وتلامذته

ماهر زهدي

«ماذا لو كان عاطف الطيب موجوداً الآن؟ ماهي نوعية السينما التي كان يمكن أن يقدمها؟ هل كان سيشارك في هذا النوع من السينما المفروض علينا قسراً وجبراً؟

هذه الأسئلة وغيرها تكون عادة مدخلاً لرفض الوضع السينمائي القائم، الذي فرض علينا، منذ مطلع التسعينيات، بادئاً ككرة الثلج، التي يزداد حجمها كلما جرت نحو الهاوية.

لم يكن عاطف الوحيد في جيله الذي قَدّمَ سينما، يمكن أن نتَرَحّمَ على ضياعها، حيث كان تلميذاً وزميلاً، وقبل ذلك امتداداً لأجيال شكلت حقباً سينمائية مختلفة وفارقة، وقدموا سينما كانت بمثابة الحلم، غير أن الحلم لم يدم طويلاً، ليحل محله «كابوس» تسبّبَ في «أرق» السينما، ولا يزال.

لم يكن الطريق أمام عاطف الطيب وجيله ممهداً، بل إن سينما هذا الجيل ظهرت منذ نهاية السبعينيات، مروراً بالثمانينيات، وصولاً إلى مطلع التسعينيات، تلك الفترة التي شهدت مصر خلالها مزيداً من التردي في الأوضاع السياسية، كما كانت بمثابة التربة الخصبة التي نما فيها رأس المال الفاسد، ودخول مصر طوفان من الأغنية الفاسدة، والعقارات المغشوشة، ما كان سبباً مباشراً في تفسخ المجتمع، وتحلله..

وسط كل هذا خرجت سينما عاطف الطيب، كامتداد طبيعي لجيل سبقه وعاصره، بداية من التلمذة الروحية على سينما صلاح أبو سيف، مروراً بشادي عبد السلام، ثم المرحلة المباشرة والأهم مع يوسف شاهين، فضلاً عن احتكاك غير عابر مع عدد من المخرجين العالميين أمثال، «لويس جيلبرت، وجلير، مايكل بنويل، فيليب ليلوك». غير أن الطيب عندما أصبح مخرجاً، اختار لنفسه طريقاً مُحدَّداً، استطاع أن يختط لنفسه خطاً سينمائياً يميزه عن جيله، راح يبحث، عبر صيغة ميلودرامية مدروسة، عن هموم وأحلام الطبقة الوسطى، التي ينتمي إليها، والتي ضاعت بفعل رأس المال الفاسد، فلم يكتف بلعب دور المؤرخ الذي يرصد التغيرات التي طرأت على المجتمع، بل راح يفضحها؛ تطرّق لحرية المواطن، كما خاض حرباً ضد الاستعمار الفكري والاقتصادي، ومناقشة علاقة المواطن بالسلطة، وأجهزتها ومؤسساتها، بل وعلاقة المواطن بالوطن، ليطرح من خلاله السؤال الأهم: «يعني إيه كلمة وطن؟».


عاطف الطيب

قَدّمَ الطيب واحد وعشرين فيلماً، لم يخرج عشرون منها عن هذا الإطار، ساعده فيها عدد من التلاميذ، ظَنّ الجميع أنهم سيمثلون الامتداد الطبيعي لعاطف الطيب، خاصة في ظل رحيله المبكر، وهو ما تنبأ به بعض النقاد، خاصة عند إشراف تلميذه ومساعده محمد ياسين على عملية مونتاج فيلم الطيب الأخير «جبر الخواطر»، الذي رحل دون أن يكمله.

لذا لم تكن مفاجأة أن نرى تلاميذ الطيب يسيرون على خطى الأستاذ، في تجاربهم الإخراجية الأولى، لدرجة أن الأمر كان يمكن أن يختلط على البعض، ظناً منهم أن هذه التجارب هي لعاطف الطيب، فمثلما قدم نور الشريف الطيب في تجربتيه الأوليين «الغيرة القاتلة» و«سواق الأتوبيس»، قدم أيضاً تلميذه محمد النجار في أول تجربة له كمخرج في «زمن حاتم زهران»، والذي نلاحظ فيه التأثر الواضح بعاطف الطيب، بداية من اختيار النص المناسب الذي كتبه عبد الرحمن محسن، وتسليط الضوء على أثرياء الحرب، وضياع الثمن الفادح الذي دفعه صانعو نصر أكتوبر، من أجل انفتاح زائف، من خلال شخصيات مرسومة بشكل جيد، بغض النظر عن إخفاق الكاتب في رسم شخصية «وفيق»، التي قدمها صلاح السعدني في الفيلم، مع الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة للشخصيات، إضافة إلى إيقاع الفيلم التصاعدي السريع، مولياً المونتاج اهتماماً خاصاً، فضلاً عن إجادة استخدام الإضاءة وزوايا التصوير، واستخدام الموسيقى التصويرية استخداماً أمثل، لتلعب دوراً بارزاً في الأحداث،

مثلما استغلها الطيب في أفلامه، فوجدنا مخرجاً مهماً من تجربته الأولى، التي تؤكد أن لديه الكثير سيقدمه في مراحل لاحقة، إن لم يقترب فيها من عاطف الطيب، لن يبتعد عنه كثيراً، وهو ما أكده النجار في تجاربه التالية سواء أكانت في «الذل» أم «الصرخة»، بل إنه واصل السير على خطى الطيب باختياره عملاً للكاتب أسامة أنور عكاشة ـ على ندرة الأعمال التي كتبها عكاشة للسينما ـ ويقدم «الهجامة» مثلما قدم له الطيب «كتيبة الإعدام».

الأمر نفسه مع المخرج الراحل «أمالي بهنسي»، الذي تأخر كثيراً في تقديم نفسه كمخرج، بعد أن عمل كمساعد في عدد قليل من أفلام عاطف الطيب، وكانت الأغلبية للأفلام التي عمل فيها كمساعد مخرج لآخرين، غير أنه عندما قرر أن يخوض أولى ـ وآخر ـ تجاربه كمخرج، خرج أيضاً من عباءة الطيب، من خلال فيلم «التحويلة» عن رواية «عامل التحويلة» للكاتب إبراهيم أبو ذكري، سيناريو وإخراج أمالي بهنسي، والتي انشغل فيها بإشكالية حرية المواطن البسيط «المطحون» بفعل الزمن، وفعل السلطة الغاشمة، وما يتعرض له من قهر وظلم، غير أن أمالي لم يكتف بالسير على خطى الطيب، في اختياره الهم الذي يطرحه، بل حاول أن يقدم نفسه كمخرج له رؤية متفردة، بداية من اختيار أبطاله على الشاشة، ورسمهم بعناية فائقة، والدخول إلى عوالمهم، وإن كان قد تجاوز شخصية «زوجة عامل التحويلة»، ولم يتوقف عندها كثيراً، فضلاً عن استخدامه «للأسود» ليس كلون تفرضه الميلودرامية، لكن لعمل إطارات يسجن داخلها بعض شخصياته في عدد من لقطات الفيلم، فجاءت تجربة تنبئ بمخرج له رؤية، ولديه الكثير ليقدمه، غير أن رحيله المفاجئ جعله يدخل في إطار الأسئلة الافتراضية أيضاً: ماذا لو أن العمر امتدّ به، هل كان سيستمر في الطريق نفسه أم سيبحث عن سبيل آخر ليبقى؟

إذا كان السؤال افتراضياً، فمن المؤكد أن الإجابة لابد أن تكون افتراضية، خاصة أن أمالي لم يرحل فور الانتهاء من فيلمه «التحويلة»، بل ظل ثلاث سنوات بعده، دون أن يقدم فيلمه الثاني، ليس لندرة «النصوص»، التي يمكن أن يعمل عليها، لكن لتغير آليات السوق السينمائية، منذ النصف الأول من تسعينيات القرن السابق، والتي باتت تفرض على من يدخلها شروطاً محددة، بل وقاسية، وهي نفس الشروط التي جعلت المخرج محمد النجار، التلميذ النجيب للطيب، يلجأ بعد توقف عشر سنوات، إلى دخول السوق مضطراً، بآلياتها وشروطها القاسية، فيقدم «صعيدي رايح جاي، رحلة حب، ميدو مشاكل، عوكل، قلب جريء» وغيرها، وربما هذا ما جعل المخرج محمد ياسين، آخر من خرجوا من عباءة الطيب، يلتقط الخيط مبكراً، ليحاول أن يصنع المعادلة الصعبة، للتوفيق بين آليات ومتطلبات السوق، وبين مشروعه السينمائي، فطلب حق اللجوء إلى كتابات وحيد حامد، تلك التي تصنع هذه المعادلة للتوفيق بين متطلبات سوق لا ترحم، وبين مشروع سينمائي يحاول أن يبدو جاداً، فقدم مع وحيد حامد ثلاثة أفلام من أربعة أخرجها، هي «محامي خلع، دم الغزال، الوعد»، ليكمل الرحلة بالانتقال معه إلى الدراما التليفزيونية، على عكس جيل آخر من المخرجين، بعضهم كان مصاحباً لظهور محمد ياسين، مثل أسامة فوزي، الذي حاول استغلال هذه المساحة الضيقة التي تقع بين آليات السوق والمشروع السينمائي الجاد، من خلال تجارب سينمائية يمكن الاتفاق أو الاختلاف حولها، مثل «عفاريت الأسفلت، جنة الشياطين، بحب السيما»، لكن لا يمكن أن تعاملها بمعزل عن المشروع السينمائي الجاد، وهو الأمر نفسه الذي ينطبق على عدد من المخرجين الشباب، الذين ربما يظن البعض أنهم خرجوا من نفس عباءة الطيب، رغم عدم تتلمذهم بشكل مباشر على يديه، إلا أنهم جادون في البحث عن مشروع خاص بهم، مثل عاطف حتاتة وفيلمه «الأبواب المغلقة»، هاني خليفة وفيلمه «سهر الليالي»، هالة خليل وفيلمها «أحلى الأوقات» ومحمد علي وفيلمه «الأوله في الغرام»، لتظل كلها تجارب في إطار المحاولات، لا يمكن التنبؤ الآن بما سيسفر عنه شكل التجربة مكتملاً، وفي الوقت نفسه، يصعب وضع أسئلة افتراضية حولها.


عاطف الطيب وكاميرا سعيد شيمي

في عام 1971 أطلقت فاتن حمامة في فيلم «الخيط الرفيع»، من إخراج حسين كمال، سبابها الأشهر في تاريخ السينما المصرية عندما قالت على لسان شخصية منى (يا ابن الكلب)، حيث يقول الناقد أحمد صالح «إن فاتن قالتها من أعماقها لأن الموقف حكم بذلك، فهي التي صنعت المهندس «محمود ياسين» وطبيعي جداً بعد أن يتركها ويتزوج غيرها أن تشتمه، وأكد صالح أن الجمهور تَقبّل هذه الكلمة رغم أن الفيلم رومانسي، ورغم أنها قِيلت لأول مرة في السينما المصرية، لكن بعد أن قالتها فاتن أصبحت مباحة ومصرحاً باستخدامها سواء أكانت بصورة سيئة أم إيجابية».

رامي عبد الرازق

من «الخيط الرفيع» إلى «حلاوة روح»

وبنفس التحقيق السابق يقول الكاتب بشير الديك صاحب شتيمة (يا ولاد الكاالب)، والتي أطلقها نور الشريف في مشهد النهاية من «سَوّاق الأتوبيس» لعاطف الطيب، على كل من اعتبرهم لصوص المرحلة الجديدة: إن الجمهور تفاعل مع هذه (الشتيمة)، لأنهم فهموا مدلولها الدرامي، حتى أنها ترجمت لأكثر من معنى، فقد كتب عنها ناقد ووصفها بأنها (عظيمة)، وآخرون اعتبروها موجهة إلى الدول العربية، حيث صوَّر المشهد في التحرير وكان مبنى جامعة الدول العربية في خلفية حسن بطل الفيلم.

ما قاله كل من صالح والديك في تبرير وجود الشتيمتين اللتين تفصل بينهما حوالي عشر سنوات يمكن أن تكون له وجاهته من الناحية الفنية ولكن كانت الشتيمتان- وهما في الحقيقة شتيمة واحدة - فاتحة لمرحلة جديدة في تاريخ الحوار بأفلام السينما المصرية، ورغم أن الكثيرين يعتبرون أن شتيمة حسن سواق الأتوبيس كانت أولى صيحات المغامرة الفنية التي خاضها جيل الواقعية الجديدة في السينما المصرية إلا أن آخرين يعتبرون أن ما قدمه رأفت الميهي عام 1981، أي قبل سواق الأتوبيس بعام واحد في فيلمه «عيون لا تنام» هو الذي مَهّدَ لشتيمة سواق الأتوبيس، حيث أقدم الميهي على أن تصبح شتيمة «يا ابن الحرام» و«يا ولاد الحرام»، التي كانت لفظة أساسية على لسان فريد شوقي، اعتبر البعض أن الجرأة على أن تكون تلك الشتيمة جزءاً عضوياً من الحوار هو الذي مَهّدَ لأن يطلق حسن سبابه الشهير فيما بعد لتصبح شتيمة «ولاد الكلب» و«ابن الكلب» هي مُحلل لغوي وحواري لفكرة السباب في السينما وهو ما نجده على سبيل المثال في فيلم «إعدام ميت» (1984) إخراج على عبد الخالق وبطولة محمود عبد العزيز، حيث ينخدع هذا الأخير في دور شخصية عز الدين ضابط المخابرات من طرف الجاسوس الذي أدى دوره (منصور الطوبجي)، وفي لقطة مؤثرة يخرج عز الدين من منزل الشيخ مساعد بعد علمه بأن حبيبته (بوسي) بنت بنوت فيضرب على الحائط قائلاً بغيظ «ابن الكلب» لينتقل المشهد إلى ضحكة الجاسوس الساخرة وهو يلعب الشطرنج مع زميل عز الدين ويقول له «شربتها» في دلالة ذات معنى مزدوج يقصد به خدعة المخابرات. وفي عام 1988 نسمع نفس الشتيمة التي كانت تستخدم كلحظة انفجار درامي في أفلام الثمانينيات، وهذه المرة على لسان الوجه الجديد آنذاك عبلة كامل في فيلم «نهر الخوف» حين تصرخ في وجه واحد من الشبان الثلاثة الذين اضطروا لاختطاف أتوبيس نهري بالخطأ واحتجاز ركابه من بينهم هي وأولادها فتصرخ فيهم (انتو عايزين مننا إيه يا ولاد الكلب).

وتستمر شتيمة «ابن الكلب» لسنوات طويلة على لسان شخصيات الأفلام المصرية على اعتبار أنها الشتيمة الرسمية التي لا تمثل خدشاً للحياء أو جرحاً لآذان

المتلقي أو خروجاً على الأخلاق العامة.

وفي عام 1994 يقدم لينين الرملي مع المخرج صلاح أبو سيف في آخر أفلامه «السيد كاف» سخرية من هذا التوظيف الرسمي للشتيمة في الأفلام والذي لا يشعر بمدى كونه دونياً وغير منصف لجنس الكلاب سوى محبي الحيوانات والكلاب أمثال السيدة العجوز سناء جميل المصابة بهوس التعلق بكلبها اللولو الصغير، بينما يستغل سكرتيرها عادل أمين هذا الهوس ليسيطر عليها ويوهمها أن مصلحة الكلب فوق كل اعتباراً حتى أنه تقدم بشكوى رسمية إلى التليفزيون والرقابة لكي يتم حذف شتيمة «ابن الكلب» من الأفلام على اعتبار أنها تؤذي مشاعر الكلاب فتقول له قسمت هانم في جدية: (احسن حاجه عملتها علشان يتعلموا الأدب ولاد الكلب دول) هنا يصل بنا الكاتب إلى درجة السخرية العبثية فهي تشتم مَنْ يستخدم اللفظ بنفس الشتيمة التي ترفضها، لأنها باختصار صارت جزءاً من ثقافة المصريين الحوارية في السينما بشكل لا يمكن معه أن يتصور أحدهم أنها من الممكن أن تحذف أو يتم استبدالها بشتيمة أخرى.

خلال السنوات التالية للتسعينيات بدأت السينما المصرية تستعيد عافيتها الإنتاجية على مستوى الكَمّ وتفقد تدريجياً بريقها الكيفي وملامحها الأصيلة التي لم تنجح لا موجة أفلام المقاولات من ناحية ولا انهيار المنظومة الإنتاجية من ناحية أخرى في طمسها. ففي سنوات قليلة أي ما بعد عامي 1997 قَدّمَ المخرج كريم ضياء الدين فيلم «اسماعيلية رايح جاي» وفي عام 1998 قدم سعيد حامد «صعيدي في الجامعة الأميركية» ثم جاء المؤلف أحمد الله والممثل محمد سعد عام2001 ليقدما شخصية «اللمبي» في الفيلم الذي حمل نفس الاسم من إنتاج الأخوين السبكي... ومن بعدها تَغَيّرت ملامح الحوار في السينما المصرية.

الجدير بالذكر أن شخصية اللمبي لم تكن شخصية (سبابة) بالمعنى الفاضح للكلمة؛ فنحن لا نرى اللمبي يشتم بشكل متواصل خلال حواره المتلعثم من جراء كونه منخفض الذكاء وشبه غائب عن الوعي طوال الوقت. الأزمة كانت في أن استحضار هذا النموذج، دون أن يتم توظيفه درامياً في بناء فني قوامه الفكري والوجداني جاد وعميق، أحدث ثغرة ضخمة فيما يخص (تابوه) اللغة السوقية في حوارات السينما المصرية. وكان نجاح الفيلم بما حققه من عائدات حافزاً أساسياً لأن تأتي الأفلام التالية على غرار هذا النموذج سواء أكانت تلك التي قدمها سعد نفسه أم حاول أن يحاكيه فيها آخرون. وقد أصبحت النماذج القادمة من الأحياء العشوائية التي يطلق عليها مجازاً شعبية هي فرس الرهان الذي يتبارى في إبراز سوقيته وفجاجته وضحالته جيل كامل من صُنّاع السينما أطلق عليهم فرسان الموجة الكوميدية، رغم أنها لم تكن موجة، بل موضة، ولم تكن كوميدية، بل هزلية ومسفة بشكل واضح.

نستطيع أن نلمح حجم التغير الذي طرأ على حوار الأفلام المصرية بعد أن أصبحت سوقية اللمبي وفجاجته عنصراً محبباً لكونها تمثل (إفيهات)؛ بعضها طريف وبعضها سمج، لكنها في النهاية تلقى رواجاً عند الطبقات التي تمثل الشرائح الأكبر من مرتادي السينما خلال السنوات العشر الأولى من الألفية الجديدة، وهذا التغير يتجلى في إعادة مشاهدة أفلام مثل «خالتي فرنسا» لعلي رجب و«حاحا وتفاحة» و«أيظنّ» لأكرم فريد و«قصة الحي الشعبي» لأشرف فايق... - وكلها بالمناسبة من إنتاج الأخوين السبكي - لنرى حجم التردي الذي أصبح السمة الأساسية في الحوار تحت دعاوي الكوميديا والواقعية، أما الطبقات المقصودة فهي طبقات الشباب من متوسطي التعليم الذين يعانون من مزيج الأمية السينمائية والثقافية على حد سواء ويمثلون القطاع الأكبر من حالة الانهيار الحضاري.

في عام 2003 قَدَّم المخرج علي إدريس فيلم «التجربة الدنماركية»، حيث يظهر عادل إمام في دور مسؤول كبير يربي أربعة أبناء شباب بشكل منفتح وفي الوقت نفسه بسلطة أبوية تعبر عن نفسها بمزاح تارة وبعنف تارة أخرى مستخدمة شتيمة (ابن الكلب) عشرات المرات خلال الفيلم لاعتبارات ليست فقط كوميدية ولكن تخص زعامة عادل إمام المطلقة التي لا يمكن أن يعترض معها أحد على استخدام الكلمة بسبب أو بدونه كـ (إفيه) ابتذل من كثرة لفظه. وإذا أضفنا هذا الفيلم إلى فيلم المخرج خالد يوسف «حين ميسرة» (2007)، والذي كانت تمثل فيه شتيمة (ابن الكلب) المحلل اللغوي للشتائم الأخرى التي تقال في المناطق العشوائية ولا يمكن النطق بها على الشاشة، يمكن أن ندرك إلى أي مدى أصبحت هذه الشتيمة مسألة عادية جداً بعد أربعين عاماً منذ أن قالتها فاتن حمامة، بل وقد أصبحت لا تؤدي الغرض المطلوب منها كسباب فانضمت إليها ألفاظ مثل «وسخ» و«واطي»، ويمكن لأي ممن شاهد فيلم «حين ميسرة» أن يحصي عدد المرات التي قيلت فيها هذه


«حلاوة روح»


«عيون لا تنام»


«التجربة الدنماركية»

الشتيمة على لسان هالة فاخر في دور أم عادل حشيشية (عمرو سعد) كبديل عن ألفاظ أخرى تتناقلها الألسن في المناطق العشوائية.

بعد ثورة 25 يناير حاول صناع الأفلام استغلال حالة الحرية اللغوية على مواقع التواصل الاجتماعي وشرعوا في صناعة فيلم طويل عن الثورة حمل عنوان «18 يوم» يضم عدة أفلام قصيرة لعشرة مخرجين، وقد عُرِضَ لأول مرة في مهرجان كان 2011، ثم في عدد من المهرجانات العربية، لكن لم يُعرض كعرض عام في مصر نظراً لما احتواه من كم هائل من الشتائم البذيئة الخادشة لكل حياء على لسان العديد من شخصيات الأفلام كآسر ياسين في دور بلطجي يتم استئجاره من قبل أمن الدولة لضرب المتظاهرين في التحرير. كانت محاولة استغلال سقف الحرية المفتوح، بالإضافة إلى الشعور بجرأة المغامرة وعدم وجود جهات رقابية تحاسب أو تمنع هي ما جعلت مجموعة الأفلام سابقة في تاريخ الحوار السينمائي في الفيلم المصري. البعض حاول تقنين وضع الحوار الفيلمي في التجربة على أنه نوع من الواقعية الخشنة، لكن ضعف مستوى الأفلام وتخبطها وابتذالها لفكرة الثورة داخل «18 يوم» لم يدعم محاولة التوظيف أو الجرأة المتناهية وبقيت الشتائم في هذا الفيلم خادشة وفجة بشكل يجعلها أحد الأسباب الرئيسية لاختفاء الفيلم حتى من شاشات العروض الخاصة.

حدث بعد ذلك في أفلام موضة البلطجية التي ظهرت عقب ثورة يناير ووصلت إلى ذروتها مع تجارب مثل «عبده موتة» و«قلب الأسد»، ولكن الغرض كان واضحاً؛ وهو مداعبة الطبقات التي أصبحت تشكل القوة الشرائية الجديدة لتذاكر السينما، والتي تتكون من سائقي الميكروباصات والتكاتك، ويظهر هذا واضحاً في حوار فيلم «قلب الأسد» الذي يبدو وكأنه عبارة عن جمل مقفاة موضوعة خصيصاً لكي تصبح عبارات تزين هذا النوع من وسائل النقل أشبه بالاقتباس مثل: اللي يحَضّر الجن وميعرفش يصرفه يعرف أن الجن حيقرفه.. وهكذا.


مشهد من فيلم «الخيط الرفيع»

ولم يكن فيلم «حلاوة روح» إخراج سامح عبد العزيز الذي اعتمد حواره بالكامل تقريباً على فكرة (الإفيهات) ذات المعنين (مرة تتشد لها فرامل اليد) دلالة على ما يحدث للرجال من اهتياج عند رؤية روح بملابسها الفاضحة في الطريق، أو الحديث عن حسد الملابس المغسولة، لأنها تعرضت (للدعك على يد روح)... لم يكن كل هذا سوى نتاج طبيعي وانتكاسة جديدة من الانتكاسات التي أصابت عنصر الحوار في السينما المصرية نتيجة الاعتماد عليه بشكل أساسي لأن يصبح أحد مقومات مغازلة غرائز الجمهور دون الأخذ في الاعتبار حجم التأثير السلبي وجدانياً ونفسياً؛ حيث إن تحفيز الغرائز الدونية في نفسية المتلقي - مثلما تفعل أفلام الخلاعة - يؤدي إلى انحطاط وجداني وتسطيح في الوعي والشعور، وبالتالي تنفصل العلاقة ما بين السينما والفن وتتحول إلى مجرد مواد بصرية لا تقل في خطورتها الحضارية والمجتمعية عن المخدرات بأنواعها المختلفة.



مشهد من فيلم «جيرافادا»

«جيرافادا» ومبالغاته التائهة!

سليم البيك

تعانـي الأفـلام الفلسـطينية مـن استسهال تنميطها من خلال إسقاطات سياسية قد يصعب تلافيها. ولا غرابة في ذلك إنْ كنّا نحكي عن بلد غارق في السياسة حتى أذنيه. العمل السياسي من يوميّات الفلسطيني، داخل الوطن وخارجه، والأعمال الفنية الجادة من أدب وسينما وغيره لا بدّ أن تصوّر هذه اليوميات (أو تتصوّر من خلالها) أو بعضاً منها. هذا بالمفهوم العام، فلا يعني ذلك أن هذه الأعمال، ولنحكِ عن السينما، يجب ألا تنقل غير ذلك، فلا ضير بفيلم فلسطيني لا يضطر للإشارة للاحتلال الإسرائيلي ونضالات الفلسطينيين وينقل فكرة أو موضوعاً بمستوى فني جيّد.

وأن تعاني الأفلام الفلسطينية من استسهال تنميطها، فهذا فعل غيرها، من مشاهدين ونقّاد وعموم المتلقّين، أي أن الإسقاط المسبق للسياسة والتوقّع المسبق لما يمكن أن يعرضه الفيلم كونه فلسطينياً، هو ما يجر الكثير من صانعي هذه الأفلام لمجاراة توقعات كهذه والتموضع ضمن تنميطات موضوعة مسبقاً وتسهّل على المتلقّي استساغة الفيلم، أو على الأقل يضمن عدم رفضه كونه يحكي قضية عادلة كالقضية الفلسطينية.

لكن بالنظر إلى كل ذلك، كيف يمكن تلقّي أفلام فلسطينية تنقل القضية بفيلم سياسي مباشر أو بآخر غير مباشر، تنقله من خلال حبكة تُبنى على مواضيع كالاحتلال ومقاومته وما يحوم حولهما، أو من خلال حبكة لا شيء يربطها بالاحتلال ومقاومته إلا المكان. إنّ الموضوع مرتبط بذلك بقدر ما يتطلّب المكان والزمان المؤطّرة بهما أحداث

الفيلم. ضمن هذه الأخيرة يمكن تلقّي فيلم «جيرافادا» للمخرج راني مصالحة.

اتّخذ الفيلم اسمه (Giraffada) من دمج كلمتَي Giraffe و Intifada وهو دمج تزييني ولعبٌ ذكي على كلمتين. وإذا كانت الكلمتان فعلاً متقاربتين صوتيّاً، إلا أن لا سبب مقنعاً في إقحام كلمة انتفاضة في عنوان الفيلم، غير التقارب الصوتي ولفت النظر.

يحكي الفيلم عن الطفل زياد (أحمد بياطرة) وأبيه الطبيب البيطري في حديقة الحيوانات الوحيدة في الضفة الغربية، ياسين (صالح بكري)، الذي يجهد لإنقاذ زرافة اسمها (ريتا) تعاني من إحباط شديد بعد قصف الاحتلال الإسرائيلي لمدينة قلقيلية بما فيها حديقة الحيوانات، ومقتل زرافة أخرى اسمها (براوني).

الفيلم مستوحى من أحداث حقيقية حصلت أثناء اجتياح جيش الاحتلال لمدينة قلقيلية في العام 2002. الطفل زياد متعلّق بالزرافتين، ومحاولات أبيه لإنقاذ الزرافة المتبقية متعلّقة بابنه. تدخل إلى حياتهما صحافية شقراء فرنسية (لا بدّ أن تنشأ علاقة بينها وبين ياسين، بلزوم التنميط) تساعد ياسين في محاولاته، فيسرقون جميعاً زرافة اسمها (روميو) من إحدى حدائق الحيوانات قرب تل أبيب بمساعدة طبيب بيطري إسرائيلي زميل لياسين، ويحضرونها إلى حديقة الحيوانات في قلقيلية كعلاج أخير للزرافة الناجية من القصف والمصابة بإحباط ووحدة حادين.

هذه هي القصة، أما تصويرها ونقلها سينمائياً فهي مسألة أخرى، فقد تجعل من القصة فيلماً ممتازاً أو آخر متواضعاً. بالنسبة للفيلم موضوع المقالة، يمكن تلقّيه من زاويتين: كفيلم جمهوره الأساسي هو الأطفال، أو كفيلم جمهوره الأساسي هو روّاد السينما من فئة عمرية أكبر.

نشاهد الفيلم لنعرف أنه، بقسم كبير منه، موجّه للأطفال واليافعين، والبروشور المرفق للفيلم والموزّع في الصالات الفرنسية يشير لهذا الانطباع (كما يشير إلى أن الجدار الذي تشاهدونه في الفيلم غايته حماية الإسرائيليين من الإرهاب الفلسطيني، الكلمتان الأخيرتان طُبعتا بأحرف ثخينة للتشديد!). وعلى ذلك، كفيلم موجّه للأطفال، لا يمكن الحكم عليه ضمن معايير تُبنى عليها مجمل السينما الفلسطينية (أو العربية أو العالمية)، وتالياً يُبنى عليها ما نتوقّعه ونتطلّبه منها. كأن تكون أهم هذه التوقّعات، بنظري، الإفلات من الكليشيهات والتنميطات الجاهزة فيما يخص الشخصيات الفلسطينية والإسرائيلية على حد سواء. وعدالة القضية الفلسطينية وكثافة حضورها عربياً تنصب فخاخاً لصالح هذه التنميطات.

وإن استشفّ مشاهد الفيلم أنه مناسب (أكثر) للأطفال لما فيه من تبسيط أنسب لعقول الأطفال وقدراتهم الاستيعابية، إلا أن ليس هنالك ما يشير أو ينبّه لذلك قبل دخول الصالة، على هذا الأساس يمكن مُحاسبة الفيلم وفق معايير يخضع لها أي فيلم فلسطيني، وهذا باعتقادي ما يأمله صانعوه.

ومن ثَمَّ، الفيلم متخم بالكليشيهات، ولا يشفع لراني مصالحة، مخرجه، أنه فيلمه الأول، لأن تجارب فلسطينية عديدة حاضرة أمامنا الآن وقد فلت العديد منها، وإن بنسب متفاوتة، من تنميطات جاهزة باتت تُنفّر المشاهد العربي والفلسطيني قبل غيره.

من المسائل التي لم أستطع هضمها في الفيلم هي المبالغة في إظهار الخير في الأخيار والشر في الأشرار. ذكّرني الفيلم بهيئة الإسرائيلي واليهودي بالمجمل في المخيال السينمائي العربي القديم، البشاعة المخيفة في هيئته الشبيهة بهيئة «كفّار قريش» في السينما العربية ذاتها، البشعين بشكل يضمن نفور المشاهد منهم قبل أن نعرف حقيقة شخصيّاتهم في الفيلم.

لا نحتاج الآن للمبالغة في تصوير الشر لدى الجنود الإسرائيليين والمستوطنين، ففيهم من الشر ما يكفي لنقله والمبالغة في ذلك ستنفّر المشاهد العارف بالسينما (لا الطفل) من القضية التي يحاول الفيلم طرحها أو تمثيلها. لا أحكي عن بشاعة شكليّة فحسب، وهي ظاهرة في المستوطن الذي اقترب من السيارة التي نزل منها ياسين والشقراء الفرنسية تاركين ابنه فيها وحيداً، بل أحكي كذلك عن المبالغات المسرحية في التعابير الجسدية والصراخ لهذا المستوطن. في المستوطنين، وهم متطرّفون متديّنون بطبيعتهم الاجتماعية، شراً يكفي لتصويره كما هو لنكون أقرب للواقع أولاً وأكثر مصداقية لدى المشاهد ثانياً، الغربي تحديداً، دون الحاجة إلى التهويل.

المسألة ذاتها ملحوظة عند الجنود الإسرائيليين، هم هذه المرة بُلهاء وجُبناء لا يزيحون بنادقهم عن الزرافة المقتربة منهم لتتجاوزهم وتدخل حديقة الحيوانات. عيبنا كعرب أننا لا نتشاطر على عدوّنا إلا بتصويره كأبله وجبان وبشع ونهوّل ونبالغ في ذلك إلا حدٍّ نفقد فيه مصداقيتنا أمام الآخرين، والأسوأ، إلى حد يصبح تصويرنا له حقيقة في أذهاننا، مبتعدة عن واقع الحال الذي يحكي غير ذلك!

وماذا عن «جيرافادا» كفيلم للأطفال؟ ممتاز، تبسيطي، مدرسي، يسهل التمييز فيه بين الأشرار والأخيار والمبالغات المذكورة في الفيلم قد تكون ضرورية كمساعدة توضيحية للأطفال، تماماً كأي فيلم مُصنّف لهذه الفئة العمرية، لأن مشاهديه الآخرين، الأكبر عمرياً، سيتفهّمون الحاجة التوظيفية لهذه المبالغات دون أن يرتدّ ذلك على «الرواية الفلسطينية» بالمجمل لعموم نضالنا ضد الاحتلال، وهي رواية لا نحتاج للمبالغة فيها، لا بتضحياتنا كفلسطينيين ولا بكل ارتكابات الإسرائيليين، جنوداً ومستوطنين.

لو تم تحديد «الجمهور المُستهدَف» للفيلم من البداية وتوضيحه عبر الأفيش (الملصق) مثلاً، لأمكن تخطّي تعقيدات يصعب حلّها بفيلم واحد موجّه لكافة الفئات العمرية، خاصة أن الفيلم يطرح بعض جوانب القضية الفلسطينية فيها من التعقيد الكثير. لكل فئة عمرية مقاربة تختلف عن الأخرى، بل وتعطي أحياناً نتائج عكسية، معروف في علم التواصل أن الرسالة (الفيلم في حالتنا) التي يتعيّن إلقاؤها، أنها تتكيّف وطبيعة الجهة المتلقية له. أما محاولة حمل بطيختين بيد واحدة، فلها نتائج كارثية على مضمون الرسالة.



«المسيرة»

المشي ليس رحيلاً

محمد اشويكة

تطرح السينما المغاربية على مستوى مخرجي الداخل والمهجر موضوعة الهجرة بشكل ملفت وكأنها القضية التي لا تنتهي؛ ففي المغرب نجد المخرج محمد إسماعيل قد تناولها في فيلميه «وبعد» (2000)، و«هنا ولهيه» (2004)، وعالجها هشام عيوش في فيلم «الحمى» (2013). ومن المخرجين الجزائريين تطرق إليها كل من بوعلام كَردجو في فيلمه «العيش في الجنة» (1997)، ويامينة بنكَيكَي في فيلم «إن شاء الله الأحد» (2001)، ومرزاق علواش في فيلمه «حراكَة» (2009). وفي تونس أنجز الناصر الكتاري فيلم «السفراء» (1975)، وأضاف محمود بن محمود فيلم «عبور» (1982)، وأخرج محمد بن إسماعيل «غدوة نحرق» (1998). وعلى مستوى الأفلام القصيرة نشير إلى فيلمي «العَرْض» (1993) للمغربي إسماعيل فروخي، وفيلم «النافذة» (2012) للجزائري أنيس جعاد، و«فيزا» (2004) للتونسي إبراهيم اللطيف...

هكذا، صارت السينما وسيلة لإثارة قضايا أجيال المهاجرين، وأفقاً رحباً للكشف عن رؤاهم، والصدح عن حقوقهم، وطرح تصوراتهم تجاه الذات والآخر. ومن هنا بادر المخرجون الحاملون لجنسيات بلدان المهجر من ذوي الأصول المغاربية إلى الانخراط في إنتاج سلسلة من الأفلام تكشف النقاب عن وعيهم المغاير، وعن قراءاتهم المختلفة للتاريخ، وهمومهم كمواطنين يحملون أسئلة قلقة حول الهوية. ومن بين تلك الأفلام التي كان لها صدى كبير في فرنسا وغيرها فيلما: «الأهالي» (Indigènes) (2006)، و«الخارجون عن القانون» (Hors-la-loi) (2010) للمخرج رشيد بوشارب، وفيلم «المسيرة» (La marche) (2013) للمخرج نبيل بن يدير.

استوحى فيلم «المسيرة» أحداثه من تلك الحركة التاريخية التي قادها نشطاء وحقوقيون ومهاجرون مغاربيون (أو من أصول مغاربية) تحت مُسَمَّى «المسيرة من أجل المساواة ومناهضة العنصرية» انطلاقاً من 15 أكتوبر/تشرين الأول إلى 3 نوفمبر/تشرين الثاني من سنة 1983، وذلك عقب تنامي موجات الحقد والعدوان التي أذكتها بعض الأصوات المتطرفة تجاه المهاجرين، وأثارت حفيظة بعض الليبيراليين ورجال الدين كالقس الكاثوليكي كريستيان دولورم (جَسَّدَ دوره في الفيلم الممثل أوليفي كَورميت) الذي انبرى من أجل الدفاع عن رمز هذه المسيرة ومحركها الكاريزمي التومي دجيدجة(1) (تقمص شخصيته الممثل توفيق جلاب) ضد الافتراءات التي وجهت له، فنصح الشباب بالقيام بمسيرة سلمية مستوحاة من طريقة الماهتما غاندي ومارتن لوثر كينغ.

استثمر الفيلم أحداث هذه الحركة الفريدة من نوعها في التاريخ الفرنسي المعاصر خصوصاً بعد النجاح الذي سجله فيلم «الأهالي»، وكذا الرهان المضاعف الذي تعقده الطبقة السياسية على هذه النوعية من الأفلام بحكم الرغبة في إظهار فرنسا المأزومة، راهناً، في وضعية البلد المؤسس لقيم الحرية والديموقراطية والأخوة والمساواة والاندماج.. حاول الفيلم استرجاع الأحداث التي انطلقت من بعض أحياء الضواحي بمدينة مارسيليا إثر صدامات دامية بين الشرطة وشباب غاضب من أبناء المهاجرين، والتي تلتها حادثة مقتل شخص جزائري بوحشية في أحد القطارات دونما أدنى تدخل من الركاب.



مشهد من فيلم "المسيرة"

انطلق الموكب في البداية بحوالي سبعة عشر شخصاً ينحدر سبعة منهم من ضواحي مدينة ليون ثم سرعان ما التحق بهم، عبر المدن التي جابتها المسيرة، آلاف الأشخاص الآخرين ليصل العدد إلى مئة ألف شخص، وهو الأمر الذي فرض على الرئيس الفرنسي الراحل فرنسوا ميتيران استقبال ممثليهم بقصر الإيليزيه والاعتراف بمطالبهم المتمثلة في نيل المساواة في التعليم والصحة والشغل، وبالحق في التصويت والتساوي في الفرص.

غالباً ما تساهم حدة المواضيع التي تطرحها الهجرة، كالاغتراب والانفصال العائلي والعنصرية والإحساس بالتمزق الوجداني في تهميش السؤال الجمالي الذي يطغى عليه الخطاب العاطفي، فضلاً على ما سارت عليه طرائق الإخراج في أفلام الهجرة لم تفرض القضية التي يؤرخ لها الفيلم انتقال الكاميرا بين فضاءين مغايرين لأن الأمر لا يتعلق بهجرة من بلد إلى آخر، وإنما بوعي سياسي لأبناء المهاجرين - الفرنسيين بالمولد والنشأة - الذين لم يعد أمامهم إلا المشي كطريقة للتعريف بقضاياهم المتراكمة، فكان الفيلم عبارة عن مَشَاهِد متنقلة تَبَلْوَرَ عنها ما يمكن أن نسميه جماليةً سينمائية مَشَّاءة أو مترحلة ترتكز على التوليف البصري بين عدة فضاءات تتوحد حول قضية واحدة.

يندرج هذا الفيلم ضمن السياقات المُتَعَالِقَة بين السينما والذاكرة، فقد قدم المخرج صوراً ومواقف تتغيى التأثير المباشر في المتلقي عن طريق تنويع الوضعيات الدرامية للشخصيات الفيلمية، رغم أن بعضها لم يَخْلُ من الكاريكاتورية والإقحام، سيما شخصية «حسن» التي جسدها جمال الدبوز. ساهم ذلك التأثير في إغناء المجال الداخلي للصورة (الحدث الفيلمي) ومجالها الخارجي (الحدث الحقيقي)، فضلاً عن خلق نوع من الجدل البصري بين زمن الصورة والزمن الذي تحيل عليه، وتلك واحدة من الآليات التي تتيح للذاكرة إنشاء الحدث أو إعادة تركيبه من جديد، وهي تقنية سردية، بصرية، وفنية أحسن المخرج نبيل بن يدير استثمارها داخل الفيلم.

راهن الشريط على رسوخ صورة المسيرة في المخيال الجمعي للمهاجر المغاربي، فحاول أن يخلق صورة أخرى تحاكي النموذج الأصل (ما يشبه الصورة السيمولاكر)، صورة من شأنها أن تحفظ الوقائع وتصونها داخل سجل الذاكرة دونما الإخلال بنسق المعرفة المُحَدِّدَة لجودتها المتأصلة في المنظومة النضالية للفئة التي ساهمت في أن تتحول إلى تجربة جمالية تتيح إمكانيات جَمَّة للتماهي مع المبادئ الكبرى للسِّلم الإنساني.

يُضَافُ هذا الفيلم إلى المتن الفيلموغرافي المتنوع للذاكرة البصرية للهجرة المغاربية التي أبانت اجتهادات مخرجيها قوة السينما في تخزين تلك الذكريات كي تظل شاهدة على نضالات الأجيال من أجل إحراج فرنسا ووضعها أمام تحمل مسؤولياتها التاريخية للتخلص من الآثار السلبية لما بعد الفترة الكولونيالية.

هامش:

1 - للاقتراب أكثر من شخصية الرجل وأفكاره، والاطلاع على تفاصيل المسيرة، يمكن الرجوع إلى كتاب:
Toumi Djaïdja; La Marche pour l'égalité; entretiens avec Adil Jazouli; Éd. de l'Aube; novembre 2013.

«نادي دالاس للمشترين»

تجاوُز الموت بخطوة

سليمان الحقيوي

يعتبر فيلم نادي دالاس للمشترين «Dallas Buyers Club» أضخم تجربة إخراجية للمخرج الكندي جان مارك فالي، فقد جمع فيه ما تفرّق في أفلامه. قصة الفيلم، التي تستمد وهجها من ثمانينيات القرن الماضي في دالاس أكبر مدن ولاية تكساس الأميركية، تحكي عن عامل كهربائي يُدعى رون وودروف عمره 35 سنة، أدى دوره (ماتيو ماكنوهي)، يعيش حياة صاخبة، ومولع بمباريات امتطاء الثيران. في عام 1986 تتغير حياته كلياً عندما يكتشف صدفة وهو في المستشفى أنه مصاب بمرض فقدان المناعة المكتسبة (الإيدز)، حيث يخبره الطبيب المشرف على حالته أن 30 يوماً هي ما تبقى له في الحياة، وعندها يبدأ معركة ضارية من أجل الحصول على العلاج، وبمساعدة من الدكتورة ساكس (جينيفر غارنر) يقصد طبيباً في المكسيك ليحصل على أدوية بديلة وغير رسمية تُطيل فترة سكون الفيروس، وفي عودته يجلب معه كمية كبيرة من الدواء بغرض بيعها لغيره من المصابين. وسرعان ما تتطور الأمور فيؤسس



برفقة صديقه المتحول جنسياً رنون (جاريد ليتو) نادي دالاس للمشترين الذي يُمكّن منخرطيه من الحصول على الأدوية غير القانونية مقابل دفع 400 دولار شهرياً. تتطور الأحداث وتصبح قضية رون وودروف على محك الصراع

ضد مختبرات ووكالات توزيع الدواء وإدارات الضرائب، وفي خضم هذا الصراع يموت رنون رفيقه في المشروع، مما زاده إصراراً على مواصلة النضال من أجل الترخيص للدواء الممنوع. إلى أن ينتهي الفيلم، وقد عاش رون وودروف سبع سنوات أخرى وليس 30 يوماً كما أخبره الأطباء بداية اكتشاف إصابته، وبسبب نضاله تمت الموافقة على بيع الدواء الممنوع.

من خلال هذه القصة يسلط الفيلم الضوء على مجموعة من القضايا، فهو يجعل قضية صراع مريض بالإيدز من أجل العلاج قضية جماعية تهم مصير كل المصابين، وعبرها تمتد خلفيات القصة إلى توجيه نقد لاذع للشركات والمختبرات المسيطرة على حقوق بيع الأدوية ومنعها في الولايات المتحدة الأميركية، في مقابل تقصير ووقوف الحكومة دون حراك أمام هذه الشركات، وبالتالي إعطاء صورة عن نظام طبي لا يتلاءم مع الحجم الاقتصادي للبلد.

من قصة شخصية إذاً، يمتد مضمون الفيلم إلى حيوات ملايين الناس، وهنا



من الفيلم: ماثيو ماكنوهي في دور "رون وودروف"

يعود إلى السيناريو الشيّق الذي كتبه كل من كريغ بورتن ومليسا والك، بأسلوب حكائي متشابك الأحداث ولغة اعتمدت في جانب منها على معجم طبي ونفسي حمل في سياقاته معلومات ذات فائدة. وقد نجح المخرج جان مارك فالي بمعيّة مصوره إيف بيلانجر، في نقل تفاصيل حياة شخصية رون وودروف مستفيداً من الأداء العميق لماثيو ماكنوهي، وكذلك جاريد ليتو في دور رنون، وكلاهما نفذا إلى روح الشخصية بعمق يناسب دراما إنسانية واقعية ومؤلمة.

جوانب أخرى، حققت لهذا الفيلم نجاحه، فدقة استحضار صورة فترة السبعينيات والثمانينيات جعلت الشخصيات تبدو وكأنها سافرت عبر آلة الزمن لتعيش في فضاءات تلك السنوات بلباسها وتعبيراتها. وزاد من حجم هذه الدقة حرفية تصميم الديكورات وضبط الضوء والألوان بالمستوى الذي عكس الصورة المثلى عن تلك الفترة. كذلك التمثيل؛ فبالعودة إلى أداء الممثلين في Dallas Buyers Club، يشار إلى أن ماثيو ماكنوهي وجاريد ليتو فازا عن دورهما بالعديد من الجوائز، منها الغولدن غلوب، والأوسكار. وكل منهما فقد الكثير من وزنه للتجسيد المطلوب للشخصية، فليس سهلاً أن يتقمص ممثل دور متحول جنسياً بالبراعة التي قدمها جاريد ليتو، وكذلك من الصعب تقمص دور شخصية مصابة بالإيدز بكل ما في هذا النوع من الأدوار من تعقيدات وانعكاسات نفسية مثلما تقمص ذلك ماثيو ماكنوهي.

يبقى فيلم «نادي دالاس للمشترين» أحد أهم الإنتاجات السينمائية لهذه السنة، إن لم يكن من أهم الأفلام التي عالجت هذا الموضوع على مرّ التاريخ، بما يجعله يحتل مكانته الرفيعة على الرغم من عدم تتويجه بجائزة أفضل فيلم في النسخة الأخيرة من جوائز الأوسكار.

سمير فؤاد..

عازفون في لحظاتهم

القاهرة: رشيد غمري



تميز سمير فؤاد خلال السنوات الأخيرة بأعمال تحتفي بحركة الأجساد، يعالجها بطريقة تُحِيل كثافتها إلى شفافية. وتكشف عبر تشوّشها المتعمد عن أسرار الأرواح التي تسكنها. وهو يواصل في معرضه الجديد «مقامات» اكتشافاته حول الجسد الإنساني في ثباته وحركته، ويضيف هذه المرة الآلات الموسيقية، لتبدو مرة كمعادل أو شريك للأشخاص في عزلتهم، ومرة كأدوات لِبَثّ الألم والبوح بالأسرار أو حتى الاستعراض الزائف. المعرض الذي تم افتتاحه مؤخراً بقاعة بيكاسو في القاهرة يضم مجموعة من الأعمال التي تُصوّر عازفين على آلات موسيقية مختلفة وتعبيرات جسدية، ويتجاوز الصورة المباشرة إلى العزف على مقامات العزلة.

بالعين المجردة يمكن مشاهدة هذا النوع من التشكيل في حالتين: الأولى تحت تأثير حالة الهذيان نتيجة إرهاق أو إعياء، والثانية في حالة الحركة السريعة جداً، حيث تَعْلَقُ لقطات الجسم المتحرك في الذاكرة متجاورة في جزء من الثانية. والحركة والهذيان يصلحان مدخلاً لقراءة أعمال سمير فؤاد؛ فالهذيان ينتج لقطات مشوّشة بلا حدود، لكنها متماهية مع محيطها، وكاشفة للوشائج الوجودية العميقة. إنها لحظات بين اليقظة والغياب أو حالات من الوجد الصوفي، وعبرها تَعْلَقُ الأجسام في الزمن.

وإذا كانت اللقطة في ذاتها هي اجتزاء للزمن ومعاندة لسريانه وحتميته، فإن لوحات سمير فؤاد هي تواطؤ مع الزمن الذي يُطِلُ معلناً حضوره في مقابل صفقة يتيح فيها الزمن أن نرى ما لا نراه عادة في جريانه المادي خارج اللوحة، وهو وإن كان زمناً حاضراً، إلا أن حضوره يتوارى خلف المعاني التي عادة ما تُهدر في أحوال مسيرته غير المكرسة عادة، لكنها تترك لنا الحسرات بعد أن يترك الزمن حكمه ولم يعد بالإمكان تفاديه. في لوحات سمير فؤاد تتجاور اللحظات داخل حيز الممكن المتذبذب، والذي ينبهنا دائماً إلى لعبة الزمن الذي يُلهينا باستعراضاته السريعة المبهرة ولا يترك لنا فرصة اليقظة إلا متأخراً.

يواصل سمير فؤاد اهتمامه بالجسد الإنساني، بعد تناولاته السابقة في معرض بعنوان (لحم) منذ عدة أعوام، وفي معرضه الجديد (مقامات) يُعيد معالجته برؤية أخرى في





في معرض (مقامات) يتنقل بنا سمير فؤاد بين عازفين وتعبيرات جسدية في لحظات عزف منفرد أو عُزْلَةٍ في أجواء تبدو خالية من أية إسقاطات خارجية، إنها لوحات مكتفية بطقوسها الداخلية وبعوالم أقرب ما تكون إلى حجرات أرواحهم المظلمة أو الملونة بألوان بؤسهم. هم يعزفون ليعيشوا، يعزفون ليأكلوا، ولينفثوا أحزانهم بين الأوتار.

نطاق حركيته؛ فمن الرقص إلى عزف الموسيقى يخوض هذا المعرض في إمكانيات مادتي الصوت والزمن؛ إذ يشكل سمير فؤاد عازفة التشيللو وهي في لحظة ذروتها الإبداعية بكامل معاناتها الشخصية في قصة مرويّة بالحواس يجهر بها فم مفتوح كأنما ينشد مع أغنية تعزفها، وهي تكابد الوصول إلى آفاق العزف القصوى. ذلك أن التكوين في هذه اللوحة يوازي جسد العازفة وشكل آلة التشيللو الذي لا يعدم ملمحاً إنسانياً وسمتاً أنثوياً، ضمن عائلة الوتريات التي تحمل نفس الخصائص من الفيولينة والفيولا إلى التشيللو والكونترباص، وإن كان التشيللو موضوع اللوحة يقف صوتياً أيضاً على الحافة بين الأنوثة والذكورة معوضاً ذلك بعمق وغواية امرأة نضج نضوجها واكتمل كمالها. وتبقى بساطة الألوان مجرد فارق في الدرجات بين جسد المرأة وثيابها وجسد الآلة.

ومن التشيللو إلى البوق، انتقال بمساحة النقلة بين لمسة الوتر ونفخة النحاس. وهنا العازف رجل على الأرجح يطل علينا من أحد جوانب اللوحة المواربة، وكأنه يريد أن يرينا شيئاً. لا يرتدي الرجل ملابس العازفين، ويبدو كأنه يمارس سحراً ما عبر آلته التي يمسكها بحرص في منتصف اللوحة وعلى آخر حدود الرسم المتوغل في الخلفية الفارغة، وبينما تحتل ظلمة قلب الآلة، بؤرة اللوحة تقريباً، تظهر على حافة الفوهة ناحية الفراغ لمعة النحاس كبؤرة مجاورة مضيئة وذات امتداد وهاج.

بين الترومبيت والترومبون والساكسفون يُظْهِرُ الفنان وَلَعَه بالأوركيسترا النحاسية التي على وقعها، أيضاً، تقوم الحروب وتتصارع الأحداث، فتبلغ الدراما مداها والصخب قمته. لكنها أيضاً آلات للبهجة، تذكرنا بفرقة «حسب الله» في شارع محمد علي بآلاتها النحاسية وملابسها شبه العسكرية وهي تحيي الأعراس. وعلى غرار الفرق الاحتفالية يتفانى العازفون في لوحات سمير فؤاد ويعتصرون خلاصات أرواحهم موسيقى سائلة بينما العازف نفسه ظامئ لا يرتوي، مهمش غالباً، ضائع ومحروم من البهجة. وألمهم منفتح على أبعاد إنسانية عميقة وغير محددة ببلد أو فئة أو طبقة. فالجميع في اللوحة يعاني ويكابد مخاض الإبداع الذي يشكل مرادفاً اختيارياً للحياة.

في لوحة زرقاء يحتضن العازف نحاسه ويميل عليه، يهمس له، يبث فيه عشقه ويبوح له بأوجاعه. تبدو الملامح مُشوّشة بفعل الضوء والحركة، والضوء على وجوه موسيقيين يتخذون منه أقنعة لطقوسهم في العزف، وعندما يصل العازف لحظة العزف القصوى، يسقط قناعه وينفلت من جسده. عازف آخر محبوس في جسد ضخم يدل على عبء وحمولة إضافية، وآلته الموسيقية على جانبه تشعرنا بأننا أمام سجين يعزف. وفي لوحة، بين الأحمر الحجري والأصفر الترابي، يعود سمير فؤاد من جديد إلى وَلَعِهِ بالحركة. أجساد مصورة من الجانب كالرسوم الفرعونية، رغم اهتزازها بتأثير الحركة فإنها تبدو كأجساد أنثوية ترتدي ملابس تَشُفُّ ما تحتها. لكنها على مَهَلٍ تظهر كما لو كانت حركتها حركة مستحيلة لتماثيل حجريّة.

حسين ماضي بلا حدود

بيروت: محمد غندور

قَدّمَ المعرض الاستعادي «حياة بلا حدود» للتشكيلي اللبناني حسين ماضي (مواليد 1938)، لمحة شاملة عن تاريخ هذا المعلم الذي أغنى الفن في بلده، وطوَّر مفهوم القراءة البصريّة، مُوسِّعاً آفاقه بتقنيات جديدة.
المعرض الذي ضَمَّ 800 قطعة، واستضافه مركز بيروت للمعارض طيلة مايو/أيار المنصرم، قدم نظرة بانورامية، لمسيرة الفنان الذي دَرَسَ في روما. في الأعمال التي شملت 50 سنة من الجهد المتواصل: رسوم ومنحوتات وفن غرافيكي، أجاد فيها ماضي استغلال كل المواد والتقنيات والخامات، ليرسو خياره في النهاية على المادة التي تشبه طبعه الانفعالي والعفوي، وهي مادةُ الأكريليك في الرسوم الزيتية التي تجفّ بسرعة وتتجاوب مع ضرورات حركات ريشته الإيمائية. أما بالنسبة إلى المنحوتات، فقد تبنّى مادة الحديد الذي يقطّع أشكاله، والتي يمكنه طيّها



أو ثنيها أو تغيير شكلها بسهولة.

لم يُرتَّب المعرض وفق طريقة زمنية، فقد شمل أعمالاً من ستينيات القرن الماضي، عندما كان الفنان لا يزال يدرس في روما، وحتى يومنا هذا، وتعرض أعماله بحسب المواد المستخدمة فيها. وُصِّفَتْ الأعمال الغرافيكية، وجمعت المنحوتات والمطبوعات الحجرية، ووضعت التماثيل على جانبي أقسام صالة العرض لتسهيل حركة الزوار.

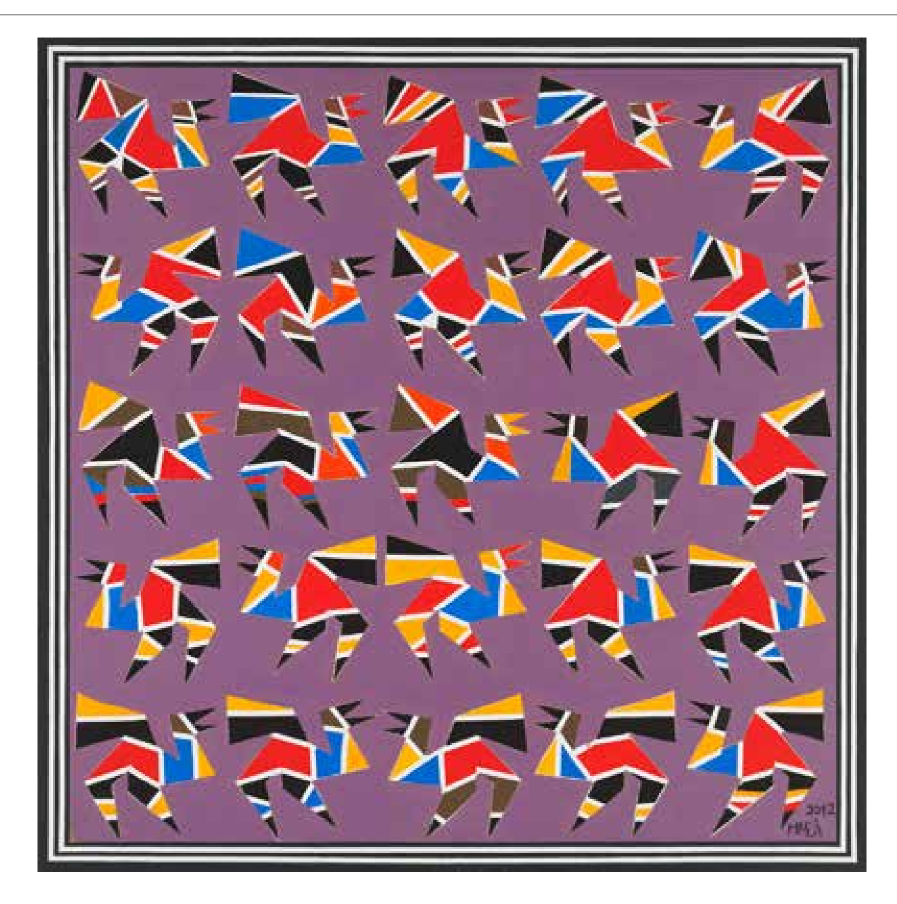
هي عودة إذن إلى ماضي الفنان وحاضره، عودة إلى البدايات التي لم ينكرها يوماً، بل كان فخوراً بكل ما صنعه خلالها، لأنه مؤمن أن العمل تعبير عن لحظة معينة، تحاكي حدثاً كبيراً كان أم صغيراً.

المتسلل إلى عالم ماضي، يشعر بنمط حياة جديد، لا حروب فيه ولا دمار. الجمال فيه نسبي، وحيوانات هذا العالم، هادئة وجامدة. المدينة هنا تتكلم وتشعر وتبكي وترقص وتُغرَم، وتتسبب في انتفاضات نفسية. في عالم التشكيلي اللبناني، نشعر بغرابة محببة، غرابة نكون قادرين على تقبلها والانسجام معها، لما فيها من نقد ذاتي، وأفكار معبِّرة وانفتاح على احتمالات مختلفة.

والجميل في المعرض، أن من لم يعرف ماضي سابقاً، سيتعرَّف عليه من خلال الحدث، فهو جمع نتاج 50 سنة من العمل الدؤوب، من دون أن ينسى أيضاً عرض المقالات التي كتبت عن معارضه، أو رسوم الكاريكاتور التي رسمها لبعض الجرائد المحلية.

وحاول عرض أعمال من مختلف مراحل حياته، ومن خلالها نلاحظ التطور الذي طرأ على الأعمال، واختلاف التقنيات وطرق العمل، من منمنمات وزخرفيات وأرابيسك ورسوم ومنحوتات وبورتريهات، اشتغل فيها بالحبر الصيني والباستيل والأكريليك والكولاج والحفر والفحم والغرافيك.

منح ماضي أعماله، بعداً حياتياً ولم يسجن نساءه وحيواناته وأطفاله داخل لوحاته. المُتجوِّل في المعرض يسمع همساً خفيفاً، كلاماً غير مفهوم، وجملاً تُقال بسرعة. فمنحوتاته الحديدية لها قدرة على الإيحاء، وتبدو كأنها تريد معانقة الزوار، فيما الحيوانات المعدنية



التي هذّبها، كأنها تبحث عن من تلعب معه، أو من يجالسها.

لكل عمل قصة وحكاية. يعتمد ماضي في لوحاته، أسلوباً سردياً. تخبرنا اللوحة قصة مدينة. تُحدّثنا عن بحرها وشمسها وهوائها ونسائها المعذبات، وعن الخوف الساكن في ضفاف الزوايا. وفي أحيان كثيرة يعتمد أسلوب السخرية كأنه يدعو الناظر إلى مجاراته في السخرية على الأوضاع والحالات النفسية التي لم تتغير وتتبدّل منذ زمن.

في فن ماضي، الفن التكعيبي هو أساس يعتمد عليه لابتكار شخوص بلا أسماء، وحيوانات مشردة، مُطَعِّماً تجلياته الهندسية بروح شرقية، من خلال نظرة تحليلية جديدة، كثيراً ما تكون مستلهمة في تصميماتها وتنويعاتها الفنون الإسلامية (الخط والزخرفة).

منذ بداياته، عبّر الفنان اللبناني عن الهَمِّ الإنساني في أعماله، وتبنى قضية الإنسان، وحبه للكائنات والطيور، وعبّر عن ذلك كثيراً في لوحاته، وكان مباشراً في ذلك. لكن مع تطوّر تجربته، ونضوج وعيه الفني، لجأ في التعبير إلى أساليب جديدة، فاعتمد الخطوط والأشكال الهندسية.

يرسم ماضي نساءه بترو وعمق، وينحتهن بشبق وحب. نساء ماضي استثنائيات، غامضات، متأملات ووحيدات، على رغم صخب اللوحات من حولهن. يصورهن متحررات في أدوارهن ووظائفهن، لهن شخصيتهن الوجودية والتأمّليّة، غريبات، دائماً يوحين بالوحدة والعزلة أو الفرادة، حتى لو كن في مشهدية ثنائية أو جماعية، ملامح وجوههن اصطلاحية لا تتعدى خطين مستقيمين للعين، يتجاوران أو يتقاطعان مع خطين للأنف وخطين متعرجين لإبراز الفم.

حسين ماضي فنان مخضرم، عاصر أكثر من جيل، فكان محوراً بارزاً من محاور جيل الحداثة في السبعينيات كما أنه صادق الكثير من الفنانين والشعراء والموسيقيين، وارتبطت معارضه باسم الشاعرة سامية توتنجي طوال سنوات الحرب اللبنانية. تنقل بين روما وبيروت قبل أن يستقر في بيروت بشكل دائم عام 1986. اكتسبت أعماله شهرة عالمية، وشاهدها الآلاف حول العالم في Tokyo's Ueno Museum وبينالي البندقية و The British Musuem.

آدم حنين

جرانيت ضد الزمن

د. خالد البغدادي

بقرية الحرانية، إحدى القرى التابعة لمحافظة الجيزة بمصر، اختار الفنان والنحات آدم حنين إقامة متحفه الخاص، الذي احتوى على أربعة آلاف من أعماله النحتية والمرسومة على امتداد خمسين سنة من مشواره الفني.

عن فكرة إنشاء المتحف، صرح آدم حنين، بكون خوفه على أعماله من الضياع كان سبباً أساسياً في التفكير بالمتحف، واستغلال مساحة الحديقة الواسعة في بيته لإقامته على نفقته الخاصة. ويضم فضاء المتحف عدداً من المنحوتات، كـ «حارس الأفق»، وهو تمثال ضخم يضع يده بمحاذاة جبهته، وينظر بإمعان في الأفق، ومركب ضخم من الجرانيت نقش عليه اسم زوجته الراحلة عفاف. هذا العمل شاع تعريفه في الأوساط الفنية باسم «سفينة نوح»، وهي تسمية مجازية يرتاح لها آدم حنين، لأنّها مكنته من إنقاذ أعمال يزيد عمرها على 60 عاماً من طوفان النسيان. كما يضم المتحف الأعمال النحتية الضخمة المصنوعة من الجرانيت، والبازلت، والحجر الصناعي، والأكريليك على خشب، والفريسكو، والتمبرا، وأشهرها تمثال أم كلثوم، إلى جانب أعمال نحتية خشبية برونزية منهّبة وتماثيل وجاريات وصولاً إلى أعماله الفنية على أوراق البردي.

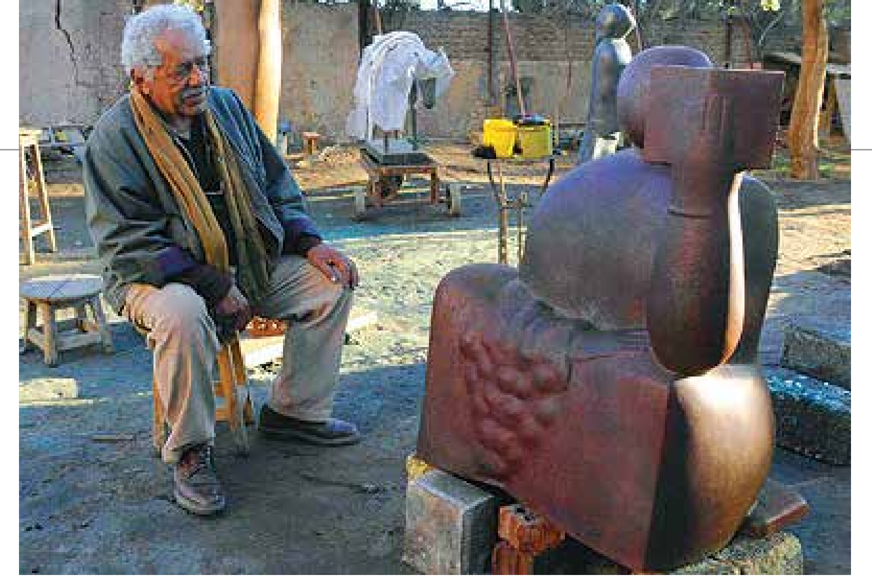
وهب آدم حنين (القاهرة 1929) عمره لتجربته الفنية. كانت البداية في رحلة مدرسية، حيث وقف الطفل أمام أحد تماثيل إخناتون بالمتحف المصري، ولما عاد أخفى قطعة من الصلصال ليصنع منها «بورتريهاً» للتمثال الذي توقف عنده. «ما زال هذا الطفل كامنا في داخلي» – يقول قال آدم حنين – مضيفاً، «ما زالت الدهشة قائمة، وهي أحد عناصر الخبرة التي أبحث عنها حتى اليوم. أذكر أن والدي، وكان يعمل صائغاً، فرح جداً بتمثالي، لدرجة أنه وضعه بفاترينة في واجهة المحل، وكان يتباهى به أمام أصدقائه والزائرين للمحل».

لا يخفي آدم حنين تأثره بالفن الفرعوني، بل يعتبره امتداداً طبيعياً؛ «ما زلت أحس حين أقف أمام تمثال «شيخ البلد» بالمتحف نفسه، بأنه جدي. لقد حررني الفن الفرعوني من وطأة الإحساس بالزمن، بمعناه المادي الواقعي الضيق، وفتح عيني على زمن آخر، مترام، زمن الأبدية والخلود، زمن الفن».

في بداياته، كان شغوفاً بالنحت المعدني، وخصوصاً استخدامه للبرونز والنحاس. وفي الخمسينيات أنجز العديد من الرسوم التصويرية التي تكشف عن خطوط وألوان متميزة، يمكن أن تجد لها أثراً في مجموعة الوجوه التي يعرضها في الطابق الأول من المتحف. غير أنّه في سنواته الأخيرة استعاد شغفه بالعمل على خامات أخرى هي الجرانيت وأخيراً خامات شعبية كالجبس أو الجص. وخلال احتكاكه المباشر بالغرب ازداد رسوخاً ويقيناً، وأدرك أنه في الطريق الصح؛ حيث التقى فنانين عديدين وزار المتاحف، وأقام العديد من المعارض، واقترب على نحو خاص من فنانين أحبهم، مثل قسطنطين برانكوزي، هنري مور، أرتولد مارتيني، جياكومتي، وغيرهم ممن يشكلون نقطة التحول في لغة فن النحت الحديث. وقد أكد آدم حنين على أن محصلة هذه الرحلة كانت بمثابة برهان على صدق ميزانه الفني النابع من بيئته وتراثه الحضاري. وقد جعلته هذه الروافد المتعددة أكثر ميلاً إلى النحت المعاصر في نزوعه إلى التجريد والاختزال، إلى جانب الحرص على التعامل مع خامات وأحجام عديدة وصولاً إلى النحت الصافي، أو ما يسمّيه بـ (الحقيقة العارية).



استمر الجدال بين الكتلة والفراغ كمحور أساسي تدور حوله كل تنويعات آدم حنين النحتية، وهنا تأتي خصوصية تجربته؛ فمن يمعن النظر في أعماله سيلاحظ أنه لا ينحت (الكتلة) بقدر ما ينحت (الفراغ)، ولا يشكل الكتلة بقدر ما يشكل الفراغ، فالفراغ هو العنصر الأساسي في بناء العمل.. وتبقى الكتلة الصماء المعتمة مجرد إطار يحد ويحدد شكل واتجاه هذا الفراغ، سواء أكان فراغاً متخللاً للعمل أم محيطاً به. وقد أكد آدم حنين على ذلك







في أحد حواراته قائلاً: «حين أتعب من النحت، وتفرغ طاقتي، أهرع إلى الرسم، لالتقاط الأنفاس، وأشحن طاقتي عاطفياً وفنياً، ومن ثم التهيؤ للعودة بقوة إلى النحت. الرسم فن سريع وبسيط، ولا يحتاج إلى وقت طويل كالنحت. الكتلة في الرسم صورية في علاقتها بالفراغ، أما في النحت فالمسألة تختلف؛ ضع كتلة جرانيتية كبيرة في حجرة، وانظر إلى الفراغ من حولها، لا يمكن أن تحيِّده، فالعلاقة هنا عضوية بين الكتلة والفراغ، إنها علاقة وجود، فالكتلة هي التي تحدد شكل الفراغ، وشكل العلاقة معه، لذلك أنا أتعامل مع الرسم على أنه معمل أبحاث وأفكار للنحت».

اتخذ آدم حنين الفن كحركة متصلة، جعلته ينظر إلى مراحله الفنية كأنها قوس واحد، مفتوح على لحظتي البداية والنهاية معاً. أحياناً يتوقف، ثم يعود بعد سنة أو اثنتين، أو ثلاث، لإعادة النظر والتأمل والقراءة، واختبار الرؤى والأفكار في حواره مع المادة؛ «أتصور أن ثمة إيقاعاً، أو زمناً ما، كان هارباً في لحظة، ثم عاد من جديد. وهكذا، فالفن بالنسبة لي هو حفر في الذات واكتشاف لخباياها. ومن ناحية أخرى، فمن يمعن النظر في مجمل أعماله سيلاحظ استلهامه للقَصَص الديني والحدث التاريخي والموروث الشعبي، كل هذا في حس أسطوري تتبدى فيه قوة المحتوى عندما تتكامل مع جماليات الشكل. وتبقى الفكرة التي تتجلى في معظم أعماله هي فكرة (الزمن) كبعد رابع يفرض سطوته على الأشكال ويمنحها عمقاً نافذاً إلى عقل المشاهد يدفعه للتساؤل والاستمتاع.

يتمتع آدم حنين بشهرة عالمية كأحد أبرز النحاتين في العالم العربي. وكان ضمن طليعة أدبية وفنية تمثل جيل الستينيات في مصر. تخرج في كلية الفنون الجميلة قسم النحت عام 1953. ثم التحق بأكاديمية الفنون الجميلة (ميونيخ) بألمانيا عام 1957. أقام في باريس منذ 1971 ولمدة 25 عاماً كفنان محترف يعيش من إنتاجه الفني. وعقب عودته إلى مصر أشرف على ترميم تمثال أبو الهول بالجيزة 1990، ثم أسس سمبوزيوم النحت الدولي في أسوان. أقام معارض خاصة ومحلية في القاهرة وفي عدد من البلدان الأوروبية، وفي عام 1999 أقام متحف المتروبوليتان بنيويورك معرضاً خاصاً لأعماله النحتية. ومن أهم مقتنياته الرسمية: أربعة تماثيل برونزية وخامس من الجبس بوزارة الثقافة، تمثال حامل القدور من البرونز في حديقة النحت الدولية بأميركا 1960، ثلاث قطع بمتحف الفن المصري الحديث أهمها تمثال (البومة) 1965، تمثال الحمار الذي ثبته الفنان الراحل رمسيس واصف في قرية الحرانية بالجيزة. تمثال طائر من الرخام الأبيض بأكاديمية الفنون روما.

الشيخ إمام في ذكراه

سارق النار
حارس الزهرة

> أشهد أنّي تعلّمت هذه «العادة» منذ رحيلك يا شيخ. كنّا نرقص حولك وبك وفيك مثلما ترقص الفراشات مع الربيع. كنتَ الدليل الحيّ على أنّ الخطاف الوحيد يستطيع أن يصنع ربيعاً بحجم الكون، شرط أن يكون لهذا الخطاف اسمك. وَهَبْنَاكَ الأسماء التي هبطت علينا من أغانيك كائناتٍ من لحم ودم تشبهنا وتطلب القُوت وتسعى في الأسواق وتلهث وتتنهّد وتهمس وتهتف وتعشق وتغنّي وتسأل وتحلم.

آدم فتحي

امّحت الفروق بينك وبيننا وبين ياسين وبهيّة والزناتي وفلاّحي غيطان الجنوب وعصافير سجن القلعة وسكّان القرافة، ولم يعد هناك فرقٌ بين سكّان قفصة وسيدي بوزيد والغوريّة وحُوشْ قَدَمْ الذين اعتادت عيونهم أن تدمع كلّما ارتفع دخان اللحمة وهي تُشوى على الرصيف وتُشوَى على حرمانهم دون أن تسمع جوعهم يصرخ.

أصبح للبذلة الكاكي لون مفضوح وسطعت في أزقّة الحسين (المصريّة) وقباب السيّدة (التونسيّة) نجوم تحضن الجغرافيا العربية وتمشي على الأرض وتسند السماء.. أصبح أيّوب صديقنا وصار عبد الودود واحداً من حرّاسنا يقف على الحدود في عباءته الفضفاضة يطبخ الشاي ويسمع عواء الذئاب البعيدة وينصت إلى حفيف المجهول وينظر إلى صحراء التتر وكأنّه «الأصل» الذي استنسخه دينو بوزاتي.

دخلنا معك قهاوي القاهرة وقهاوي تونس وجُبنا حاراتها وحارات دمشق وطنجة وطرابلس وأكلنا فولها وطعميّتها في لفافات من الكاغذ والأحلام النبيحة واستقبلنا مع فقرائها فاليري جيسكار ديستان والستّ بتاعه كمان بالسخرية نفسها، تلك القادمة من شكاوى المصريّ الفصيح ومن «كتاب الموتى» الأحيّاء الماكرين ومن ألواح جلجامش ومن آثار خطى ديدون وهي تفرش جلد الثور لقرطاج.

***

لا أدري لماذا أذكر الربيع كلّما ذكرتك أنت الذي لم أسمع له صوتاً إلاّ وهو مضمّخ بحشرجة العمر في خريفه. «حشرجة» أو بحّة أو سعال لا يخلو منها شريط من شرائط حفلاتك، كانت تزعجك في البداية ثمّ سرعان ما تعايشتَ معها على عادتك مع كلّ ما ليس لك قدرة على ردّه.

«هو زيّ ما تقول توقيعي الشخصيّ..» هكذا قلت لي حين أخذتُك ذات مساء إلى «قهوتي التونسية» المفضّلة وقتها، «مقهى الباطنيّة» في شارع فلسطين بالعاصمة تونس، وطلبتُ من صديقي مبارك صاحب المقهى «أرجيلتين» واحدة لي والأخرى لك، كي أجعلك «تستنشق» المكان وتحسّ بأنّك لم تخرج من بلدك وبأنّ الشوارع العربيّة كلّها متاهةٌ يفضي بعضها إلى بعض.

سحبتَ نفساً ثمّ جرّنا الحديث إلى علاقتك بالتدخين وغيره.. فحدّثتَني عن ضرورة الإقلاع عنه وحدّثتَني عن أيّام كان لا يجرؤ أحد على مفاتحتك بكلمة قبل أن تدخّن الحجر العاشر أو الحادي عشر.. «آهِي فَوْرة الشباب يا آدم.. لكن الصُوتْ دَه دِينْ في رقَبْتِي... وانا كلّ اللي عملتُهْ وكلّ اللي راح اعملُه، طريقة لتسديد هذا الدين..»

وكنت أنصت إليك مبتسماً وأنا أراك تتلذّذ بالنفس تلو الآخر في انسجام تامّ مع كلماتك المحذِّرة! وأَصْدُقُكَ القولَ إنّي كثيراً ما ألُوذ بك اليوم كلّما حاصرَتْنِي طفلتي بإيعاز من أمّها أو من تلقاء نفسها الماكرة، بقائمة من الأهوال والأغوال المحدقة بالمدخّنين، في محاولات يائسة لإقناعي بالإقلاع عن تدخين الشيشة...فإذا أعوزتني الحيلة أسمعتُها أغنيةً من أغانيك مشيراً إليك من هنا يا شيخ، من هذا العالم السفليّ العابر، قائلاً لنفسي بشيء من اللعب الجادّ: أيّتها النفس الأمّارة بالتدخين، أَعِدُكِ بأن تكون هذه آخر شيشة إذا أجبتِنِي عن هذا السؤال: هل عاش صاحبي كلّ هذا العمر، وهل كان له هذا الصوت على الرغم من كلّ ما دخّن من «الأراجيل»، أم بفضل كلّ ما دخّن من «الأراجيل»؟!

***

أعود بين الحين والحين إلى صورة التُقطت لنا يومها في ذاك المقهى، في بداية ثمانينيات القرن العشرين، فتدهشني سيماء الطفولة التي كانت تغلب على وجهي وأنا قربك..

طفولة في غير أوانها الطبيعيّ ما كنتُ لأنتبه إليها لو لم تُثْبِتْها عدسة المصوّر.

شيئاً فشيئاً استقرّ لديّ إحساس بأنّ السيماء الطفوليّة نفسها تعلو وجهي كلّما استمعت إلى أغانيك الآن وتعلو وجوه كلّ الذين ظلّوا مثابرين على الاستماع إليك.. هل يكون للفنّ (أم لفنّك أنت تحديداً) علاقةٌ مَا بعشبة الخلود؟ هل يتوفّر الغناء (الشبيه بغنائك تحديداً) على إكسير خفيّ يُبقِي على الطفولة فينا على الرغم من مرور السنوات؟

كنّا أطفالاً ثمّ اشتدّ العُودُ وذهب بنا الشباب مذاهب شتّى ونحن نستمع إليك وحداناً وجماعاتٍ خفيةً ومتظاهرين.. كنّا نضع شرائطك تحت معاطفنا، حيث توضع الممنوعات كي لا تلتهمها العيون التي لا تنام، فإذا بَلَغْنَا مَأمَناً «اختلينا بك» مجتمعين خاشعين صاخبين في تلك الحلقات الحميمة الشبيهة بالصلوات.

ثمّ خرجتَ من قفصك وسافرت وزرتنا ورأيناك واختلفنا إليك ووضعنا أيدينا في يديك.. وكنتَ بين هذا وذاك تتحدّانا بطفولتك ومرحك ودفئك وشبابك من أعلى سنواتك الستّين ثمّ السبعين.. كنت أكثرنا شباباً أيّها الشيخ.. كنتَ أكثرَنا ربيعاً ودفاعاً عن الربيع فيما كانت أحلامنا نحنُ تُكْسَرُ وتُقَاوِمُ وتُجهَضُ وتُقاوم وكأنّنا نريد لها أن تتفتّح وتزهر وتنطلق فيُراد لها أن تتجعّد داخلنا وتهرم وتشيخ.. وها أنت إلى اليوم لم تَعْلُ أغانيكَ شعرةٌ بيضاء واحدة.. تَهُزُّنا هزّاً فيتساقط عنّا ما جفّ من أوراق العمر.. فهل يكون في داخل كُلٍّ منّا طفلٌ كامِنٌ ينصت إليك فيفيق؟

ثمّ رحلتَ فكيف استطعت أن ترتكب هذا الرحيل؟ وأنا؟ كيف هان عليك أن تتركني وحيداً أو أكاد؟ كيف هان عليك أن توقظني من حلمي بلقائك قبل أن أصدّق أنّه حدث بالفعل؟

كيف استطعت أن تغافلني وترحل بعد أن صنعت منّي مدمناً على فنٍّ نَفَقَتْ سُوقُهُ أو تكاد، فنّ يزوّج الجمال إلى الحريّة ويَجِدُّ بلَعِب ويجرؤ على الموقف ويأبَى إلاّ أن يطير بجناحَيِّ المتعة والمعنى؟

ثمّ كيف استطعت أن تروّضني على أسوأ العادات: قراءة الجريدة بداية من صفحة الوفيات، خشية أن أُفْجَعَ في حبيب آخر، في رفيق آخر، في صديق آخر، في حبّة أخرى من حبّات العنقود، تماماً مثلما فُجِعْتُ فيك وأنا أقرأ جريدتي ذات صباح قبل سنوات؟؟

عزائي أنّك تولد أبداً في كلّ أغنية من أغانيك، مع كلّ مريد جديد يأخذه فنُّكَ إلى «خلوتك» المفتوحة على شوارع الدنيا..

***

أين أنت الآن يا معلّم؟ هل تذكر لقاءنا الأوّل في قفصة؟ في قصر قفصة تحديداً.. انتهى الحفل وتَرَكَتْ أغانيكَ المكانَ لحفيف الرياح تداعب جريد النخل.. كنّا كثيرين حولك: أنا ونبراس وخالد وسائر الأحبّة.. كان المكان مضمّخاً بروائح الجنوب وكنّا نقول أشياء لتأثيث الفضاء ككلّ من يخاف الصمت في حضرة من يحبّ...وكنت أنت تسمع وتهزّ جذعك ذهاباً وإياباً مثل من ينصت إلى إيقاع داخليّ بعيد.

فجأة ارتفع صوتك بإحدى قصائدي وكنت سمعتني أقرأها في الأمسية.. ثمّ سألتني في حياء معتذراً عن أيّ خطأ قد تكون ارتكبتَه في حقّ القصيدة.. وكأنّ لمثلك أن يعتذر لمثلي.. وكأنّني لم أكن مستعدّاً لرؤيتك تخطئ في القصيدة كلّها وفي أمّها وأبيها إذا لزم الأمر شَرْطَ أن أسمع كلماتها تُشرق من بين شفتيك.. ثمّ أسرعتَ تمازحني معلناً أنّك عثرتَ أخيراً على «والدك» في تونس.. سألتك كيف؟ فأجبتني: «قصيدتك عنوانها يا ولدي، وأنت أبونا آدم أليس كذلك؟ عليك أن تناديني من اليوم بـ.. يا ولدي.. » وضحكنا حتّى مطلع الفجر.

كم أحببتُ بكَ الدنيا لحظتها يا شيخ.. كم وقفتُ على المسافة الفاصلة بين العمالقة والأقزام: هشاشة الروح والقدرة على الخجل والقدرة على الضحك والقدرة على الدهشة والحبّ والاعتذار والعطاء والنضال.

***

لا تَبْكِ فأحلامُ الصِغَرِ تمضي كالحُلْم معَ الفجرِ
وقريباً تَكْبُرُ يا ولدي وتُريدُ الدمْعَ فَلا يجْرِي

كانت تلك أوّل قصيدة من قصائدي تشرّفني وتسعدني بتلحينها.. كانت تلك قصّة «مولد» أغنيتك التونسيّة الأولى.. ثمّ تتالت الأغاني وتتالت الأماكن وتتالت اللقاءات وتتالت الدروس.

لم يكن لي من شغل أهمّ من ملازمتك كلّما احتضنتك تونس، ملازمة المريد شيخَه.. جُبْنَا البلادَ طولاً وعرضاً.. نِمْنَا في بيوت الطيّبين والطيّباتِ وفي الفنادق وفي السيّارات.. أكلنا على قارعة الطريق وفي المطاعم الصغيرة ومستندين إلى جدار.

لم أسمعك تتذمّرتَ يوماً ولم أرَكَ شكوت.

كنّا نقطع مئات الكيلومترات أحياناً فتلحّن الأغنية ضارباً بكفّك على ركبتك منصتاً إلى موسيقى داخليّة لا يسمعها غيرك، فإذا بَلَغْنَا مقصدنا أخذتَ العود فامتحنتَ عليه لحنك.. وقد أعلمتني بعد ذلك أنّها طريقتك الخاصّة في تلحين أغلب أغانيك، ثمّ همست لي ضاحكاً «إنّها طريقة الذين يخافون إزعاج الآخرين».

هكذا علّمتني أنّ الفنّ لا يحفر في الروح والعقل والجسد إلاّ إذا كان ثمرة الروح والعقل والجسد.. كنت تلحّن بجسدك كلّه لا بالعود فحسب.. كنت تلحّن بلحمك ودمك أيضاً.. لذلك كانت أغانيك أكثر من أغانٍ نضاليّة أو سياسيّة أو فنيّة.. كانت أغانيك فنّاً أصيلاً قريباً من ذاك الذي أفلح سيّد درويش في تأسيس انطلاقته المشرقة: فنّ يصالح بين الغناء المتقن والغناء الشعبيّ.

كان سيّد درويش قد توصّل إلى تلك المصالحة بالموهبة والمعرفة أمّا أنت فقد توصّلت إليها بهذا ثمّ بلحمك ودمك.. لقد جعلت من جسدك جسراً بين العامّة والنخبة، فإذا بأغانيك شيء آخر تستجيب له الأرواح والعقول والأجساد، لأنّها تحسّ بأنّه قادم منها مضمّخ برائحتها وإيقاعها الذي لا تعرفه أغاني «السوق» اليوم، هذه التي لا جذور لها ولا أجنحة لذلك هي نادراً ما «تعيش» إلاّ كما تعيش الفقاعات.



كم أنا سعيد بتلك اللحظات معك يا شيخ.. لحظات أكاد أمسكها باليد الآن فأرى لها طعماً ولوناً ورائحة لا يعرفها سواي.. صُوَر تؤثّث روحي وتضمّد أحلامي وتلملم شظاياي.

تغيّرَ الزمنُ وغادَرْتَ قَفَصَيْكَ الأصغرَ والأكبرَ فكُنْ للجماهير ما شئتَ.. ستظلّ تلك الصُور من ممتلكاتي الخاصّة التي أستطيع أن أفخر بأنّي أحتفظ بها لنفسي بأنانيّة لا أستحي منها.

ماذا يملك الواحد منّا في هذه الحياة (إذا امتلكَ شيئاً) غير بعض الصُوَر، وبماذا يخرج (إذا خرج بشيء) إن لم يكن ببعض الصُوَر، وماذا يترك (إذا ترك شيئاً) غير بعض الصُوَر؟؟

***

كم تحدّثنا في تلك الليالي الطويلة عن الفنّ والأدب، وكم خضنا في الشعر والشعراء.. كنت أقرأ عليك نصوصي معتذراً بأنّ بعضَها غيرُ صالح للغناء لأنّي أؤمن بأنّ الأغنية جنسٌ أدبيّ خاصٌ يُكْتَبُ بجماليّة خاصّة تستحضر صوت المغنّي وإحساسَ المُلحّن.. وكنتَ تستزيدني غير حافلٍ برأيي وكنتُ أحبّ أن تخالفني الرأي.

حدَّثتُك عن بودلير ورامبو وسان جون بيرس وأراغون ونيرودا وريتسوس وطاغور وجلال الدين الرومي والسورياليّين.. قرأت عليك عدداً من قصائد مختار اللغماني ومنوّر صمادح.. والكثير من شعر البرغوثيّ، وغيره من شعراء الدارجة التونسيّة.

قلت لك إنّ هؤلاء الشعراء وغيرهم على اختلاف تجاربهم هم أهلي وأثاث روحي وإنّي أراهم يشتركون في الكثير وأرفض أن تكون الأغنية بعيدة عمّا أنجزوه وعمّا تمّ إنجازه في الشعر بشكل عامّ.

كنت (ومازلت) أرى كتابتي للأغنية جزءاً من تجربتي الشعريّة ككلّ.. وكنت (ومازلت) مختلفاً عن أولئك الذين يعتبرون الكتابة للأغنية تهمة أو نقيصة ويحاولونها في السرّ ويلعنونها في العلن لأنّهم عاجزون عن ترويض ذُراها العالية.

كانت «نائقتي الغنائيّة» قد وقعت نهائيّاً في أَسْر تجارب مجنونة، تجارب جورج براسانس وليو فيري وجاك برال وبوب ديلان وبوب مارلي وغيرهم من فنّاني الجاز والأوبرا والغناء الشعبيّ.. وأشهد أنّي كنت أوشكت على اليأس نهائيّاً من «الأغنية العربيّة» التجاريّة الرائجة في مختلف أجهزة الإعلام.. ولم أعد أجد ضالّتي إلاّ في ما كان يقدّمه الفنّانون الملتزمون فرادى وجماعات.

وأذكرُ أنّك كنت تسأل وتستفسر وتوافق وتعترض.. ثمّ ذكّرتَني ذات ليلة وكنّا في طريقنا من جبنيانة إلى قابس، بعبارة وردت في حوار لنا سابق، وكأنّها لم تغادر ذاكرتك على امتداد الأيّام والأسابيع:

«يحلّق الفنّ بجناحين: جناح المستوحدين وجناح الحداة. الأوّل يُقرأ والثاني يُغنّى. أليس هذا ما قلتَ لي ذاك اليوم؟»

ثمّ أضفتَ بصوتك المنغّم النفّاذ الذي عسّله «المعسّل» وعتّقته السنوات: «أنا معك، لكن ما رأيك فيمن يجمع بين المستوحد والحادي، فيُقْرأ ويُغنّى في الوقت نفسه. خذ مثلاً هذه القصيدة..» وقرأت عليّ رائعة الكبير فؤاد قاعود:



الشجرة بتخضرّ
لو عشّش فوق منها
عصفورة وعصفور..

***

كم أفتقدك اليوم يا معلّمي.. وكم أوشِكُ على اليأس لولا أنّي أشمّ رائحتك في حفنة من الذين سلكوا الطريقَ كلٌ من جهته:

توائم روح تناثروا هنا وهناك أجد في صداقتهم أو في إبداعهم ما به يقتات الأمل وما به يَصْدُقُ الفرح.. يجمع بيننا الأفقُ نفسُه والهشاشةُ نفسُها والإصرارُ نفسُهُ، والخوف على النار الأخيرة وعلى سرّاق النار الأخيرين.

ماذا فعلوا بنا بعدك يا شيخ.. ماذا فعلوا بنا بعدك؟؟

لكأنّي بك «تنظر» إليّ الآن من أولمبك مبتسماً محرّكاً جذعك مثل بندول ساعة من لحم ودم تشير عقاربها إلى زمن عابر للزمن.

أرقام ونواقيس*

خاص بالدوحة

يشير تقرير «الأهداف الإنمائية للألفية 2013» الصادر عن الأمم المتحدة، إلى زيادة انبعاثات الغازات الدفيئة، وهي العامل الرئيسي في الاحتباس الحراري، بنسبة تزيد على 43 في المئة. وإلى استنفاد ما يقرب من ثلث الأرصدة السمكية، وخطر انقراض العديد من الأجناس على الرغم من زيادة المحميات في مناطق مختلفة من العالم. في حين بلغ عدد الذين تيسرت لهم إمكانية الوصول إلى مصادر مياه ومرافق صحية مناسبة ما يربو على 2,1 بليون و1,9 بليون شخص منذ عام 1990. بينما تشير التقديرات إلى أن 863 مليون شخص يعيشون في أحياء فقيرة في العالم النامي.

إننا نعيش في عالم يفقد طبيعته الأصلية، وفي المقابل هناك بنيات معقدة في المجتمعات النامية يصعب معها الحديث عن الالتزامات والبرامج التي من شأنها التخفيف من آثار تغير المناخ وحفظ التنوع البيولوجي والإدارة المستدامة للأراضي. الغابات تختفي بمعدلات سريعة بسبب تحويلها إلى أراضٍ زراعية، بينما تقع أكبر الخسائرُ على كاهل فقراء العالم الذين تشكل الغابة بالنسبة لهم «شبكات أمان». وحسب التقرير، فإن أكبر خسارة في الغابات وقعت في أميركا الجنوبية وإفريقيا، بمعدل يتراوح بين 3,4 مليون و3,6 مليون هكتار في السنة على مدى الفترة الممتدة من عام 2005 إلى عام 2010.

في العقد الأخير، زادت انبعاثات ثاني أكسيد الكربون (CO_2) ببلايين الأطنان المترية، وفي المناطق النامية زادت بنسبة 81 في المئة، مقابل انخفاضها بالمناطق المتقدمة النمو بنسبة 7 في المئة. وكنتيجة لذلك، يشير التقرير إلى أن متوسط نصيب الفرد من الانبعاثات في المناطق المتقدمة النمو يزيد كثيراً عنه في المناطق النامية، وتبقى انبعاثات وحدات الناتج الاقتصادي أعلى في المناطق النامية منها في المناطق المتقدمة النمو بنسبة 0,6 كيلوغرام مقابل 0,4 من ثاني أكسيد الكربون لكل دولار من الناتج الاقتصادي إلى حدود سنة 2010. وأمام هذا الوضع كان مؤتمر الأمم المتحدة المعني بتغير المناخ، المنعقد بالدوحة دافعاً إلى اتخاذ خطوات جريئة أسفرت عن اتفاق في إطار بروتوكول كيوتو (2013 - 2020)، الرامي إلى تعزيز الجهود التي من شأنها التخفيف من آثار تغير المناخ، على غرار نتائج بروتوكول مونتريال في حماية طبقة الأوزون وفق الاتفاقية التي أبرمت في فيينا بتاريخ 22 مارس/آذار 1985.

وتبقى الأرصدة السمكية الحالية دون المستوى الذي يحقق غلة مستدامة، ففي عام 2009 تم استنزاف 30 في المئة من الأرصدة السمكية البحرية خارج حدودها البيولوجية الآمنة، وهذا الوضع يهدد التنوع البيولوجي وأداء النظم الإيكولوجية البحرية، في حين نجد أن جزءاً كبيراً من سكان العالم يعتمد على المناطق المحمية من أجل تأمين سبل معيشتهم، وإذ تسلم اتفاقية التنوع البيولوجي بأهمية خدمات التنوع البيولوجي والنظم الإيكولوجية، فإنها تسعى إلى الحفاظ على ما يقل عن 17 في المئة من المناطق البرية في العالم و10 في المئة من المناطق الساحلية والبحرية بحلول عام 2020 عن طريق شبكة عالمية للمناطق المحمية تجري إدارتها بفعالية وإنصاف، وتمثل الخصائص الإيكولوجية للموارد الطبيعية.

معظم الناس في جميع أنحاء العالم في حاجة إلى إمدادات مياه الشرب عبر الأنابيب إلى مساكنهم. غير أن 38 في المئة من 6,2 بليون شخص ممن يستخدمون مصادر صحية لمياه الشرب على الصعيد



جمعية بيئية فرنسية تطالب بالحق في الهواء النظيف (وادي آرف، جبال الألب، 3 ديسمبر/كانون الأول 2011)

العالمي، لا يتمتعون بالراحة والمنافع الصحية والاقتصادية المرتبطة بمد أنابيب مياه الشرب إلى المنازل. وبدلاً من ذلك، فإنهم يقضون أوقاتاً في طوابير توزيع المياه، وفي كثير من الحالات لا يحصلون إلا على الحد الأدنى من احتياجاتهم من مياه الشرب. وأكثر هؤلاء تضرراً هم الأكثر تهميشاً في المجتمع. وكثيرون من هؤلاء في المناطق الحضرية، يسددون فواتير كبيرة مقابل كميات قليلة من مياه تكون في كثير من الأحيان غير سليمة، بل هناك ما يزيد على 180 مليون شخص يعتمدون على الأنهار أو الجداول أو البرك أو البحيرات لتلبية احتياجاتهم اليومية من مياه الشرب.

من عام 1990 إلى عام 2011، تمكن ما يبلغ 1,9 بليون شخص من الولوج إلى مراحيض منزلية، أو سواها من المرافق الصحية. ولا زالت الحاجة ملحة في مضاعفة هذا العدد بمقدار بليون شخص آخرين بحلول عام 2015، على الرغم من التقدم الحاصل منذ عام 1990 إلى الآن، حيث انتقل معدل التوفر على مرافق صرف صحي محسّنة من 49 في المئة من سكان العالم إلى 64 في المئة، بحيث حققت مناطق في شرق آسيا أكبر تقدم، كما انتقل نطاق التغطية في خدمات الصرف الصحي من 27 في المئة عام 1990 إلى 67 في المئة في عام 2011، أي أن 626 مليون شخص تمكنوا من الوصول إلى مرافق صحية محسنة على مدى 21 عاماً. وتشكل إفريقيا-جنوب الصحراء وأوقيانوسيا- المناطق الأكثر تخلفاً عن الركب في الوقت الذي انخفضت فيه نسبة سكان العالم الذين يلجؤون إلى التبرز في العراء من 24 في المئة في عام 1990 إلى 15 في المئة في عام 2011. ومع ذلك فإن أكثر من بليون شخص في العالم لا يتوفرون على مرافق صحية لائقة مما يشكل عليهم مخاطر صحية تهدد سلامتهم وأمنهم البيئي. ولهذا فإن السياسات التي انتهجت في السنوات الأخيرة فيما يتعلق بخدمات المرافق الصحية، ذهبت في اتجاه تحقيق نتائج ملموسة، وقد أفضت إلى تعميم واسع النطاق للمرافق الصحية، وأول ما ارتكزت عليه هذه السياسات هي وقف التبرز في العراء من خلال التوعية والعمل على المجتمعات المحلية، وذلك بالتأثير على معاييرها الاجتماعية والسلوكية ومن ثَمَّ إقناع هذه المجتمعات المحلية بكون التبرز في العراء غير مقبول. وقد ساهم هذا العمل بشأن مرافق الصرف الصحي في ترسيخ مبدأ السلامة البيئية في ما يقرب من 100 بلد في جميع أنحاء العالم وبات عدد القرى المعلنة بأنها خالية من ممارسة التبرز في العراء يتزايد.

حسب ما حدده خبراء مجالات الإمداد بالمياه والصرف الصحي والنظافة الصحية للسنوات المقبلة، فإنه لا ينبغي لأحد أن يمارس التبرز في العراء، وينبغي أن يتوافر لكل شخص مياه مأمونة ومرافق للصرف الصحي في المنزل، كما ينبغي على كل شخص أن يمارس النظافة الصحية جيداً، وأن تُوفر المياه وخدمات الصرف الصحي لجميع المدارس والمراكز الصحية التي ينبغي أن تعمل على تعزيز النظافة الصحية السليمة. وفي عام 2010، أقرّت الجمعية العامة للأمم المتحدة صراحة بالحق في الوصول إلى المياه والمرافق الصحية المأمونة والنظيفة، وسلمت بأن هذه الأمور أساسية من أجل إعمال جميع حقوق الإنسان.

* الهدف السابع (كفالة الاستدامة البيئية) عن تقرير الأهداف الإنمائية للألفية 2013 الصادر عن منظمة الأمم المتحدة (بتصرف)



المتحف الإسلامي - قطر

د. معين صادق*

في الثامن عشر من مايو/أيار من كل سنة يحتفل العالم باليوم العالمي للمتاحف تحت شعار «التواصل عبر المقتنيات»، وذلك تنكيراً لشعوب العالم بدور المتاحف كمؤسسات تواصل بين الأجيال والثقافات السابقة والحالية والمستقبلية. وكانت سنة 1977 بداية انطلاق هذا الاحتفال، وذلك بهدف التأكيد على أهمية المتاحف ومساهماتها في حماية، وصيانة، ودراسة، وعرض التراث الحضاري لمجتمعات العالم.

متاحف قطر

فضاءات مستقبلية ومستدامة

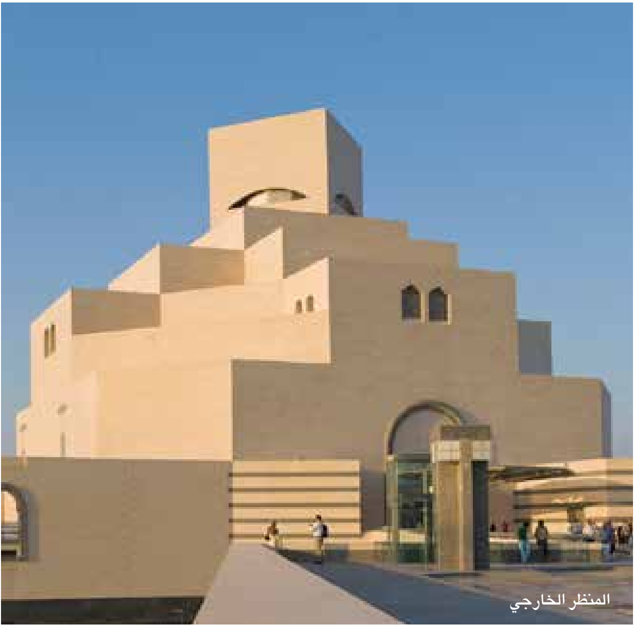
واستناداً إلى نشرة حديثة لليونسكو (UNESCO) فإن الاحتفال باليوم العالمي للمتاحف يلقى اهتماماً متزايداً كل عام، حيث وصل عدد المتاحف التي احتفلت بهذه المناسبة في العام الماضي نحو 35 ألف متحف في أكثر من 143 دولة.

ومن بين هذه الدول دولة قطر، والتي تولي اهتماماً كبيراً بإنشاء متاحف متخصصة في مجالات مختلفة، وقد قطعت شوطاً كبيراً في ذلك انطلاقاً من رؤية حديثة لمهام المتاحف كمؤسسات ثقافية وتعليمية تتعدى

المفهوم التقليدي السائد عن المتاحف بأنها أماكن لعرض الآثار فقط. وتنفيذاً لهذه الرؤية نرى اليوم في قطر عدداً كبيراً من المتاحف قيد الإنشاء، لتضاف إلى المتاحف القائمة التي يأتي في مقدمتها متحف قطر الوطني، الذي ينتظر


المتحف الإسلامي - نافورة الدور الأرضي


زخارف في سقف المتحف


المنظر الخارجي


استلهام مسجد أحمد بن طولون في القاهرة

أن يتم افتتاحه قريباً بِحُلَّتِه الجديدة، متميزاً بآثاره التي تم اكتشافها في قطر، ويعود أقدمها إلى العصر الحجري الحديث في الألفين الخامس والرابع قبل الميلاد، وكذلك متحف الفن الإسلامي الذي يعرض آثاراً تعود إلى عصور إسلامية متعاقبة، والمتحف العربي للفن الحديث الذي يهتم بالإنجازات الفنية الحديثة، ومتحف الاستشراق الذي يشمل أعمالاً فنية لمستشرقين ورحالة زاروا المنطقة العربية قديماً، ومتحف قطر للتاريخ الطبيعي الذي يهتم بالبيئة ومكوناتها المتعددة، ومتحف التصوير الذي يشمل أعمالاً فنية وأجهزة قديمة للتصوير الفوتوغرافي، ومتحف طوابع البريد العربية الذي يضم تشكيلة كبيرة من طوابع البريد عبر التاريخ العربي الحديث، ومتحف السلاح ويشمل أسلحة متعددة كانت تستخدم في قطر قبل عصر البترول، هذا بالإضافة إلى متاحف إقليمية مهمة مثل متحف الخور، ومتحف الوكرة.

في ضوء المفاهيم المتطوِّرة لأهمية المتاحف ورسالتها المحلية والاقليمية والدولية تقوم دولة قطر ممثلة في هيئة المتاحف بجهود متواصلة لتطوير المتاحف القائمة، وإنشاء متاحف جديدة متخصصة تؤدي رسالتها كمؤسسات ثقافية تعليمية، فمتحف الفن الإسلامي، على سبيل المثال، يُجَسِّدُ رؤية حديثة للمتاحف، ليس فقط من حيث محتواها من الآثار المعروضة بطرق علمية تكنولوجية متقدمة، بل من حيث دوره كمركز تعليمي ضخم للدراسة، وتنظيم الدورات والمحاضرات الأسبوعية المتخصصة لعلماء محليين وزوار، بل وتنظيم دورات تدريبية شهرية لتعليم جميع الفئات العمرية على بعض المهارات والحرف التاريخية والتراثية مثل الرسم والنحت والنقش وغيرها.

وقد جاء اختيار موقع المتحف وتصميمه من الداخل والخارج تحفة فنية تعكس العديد من العناصر المعمارية والزخرفية في العمارة الإسلامية. فمن حيث الموقع جاء تشييد متحف الفن الإسلامي في البحر محاطاً بالمياه تقليداً لفكرة المدن والقلاع الإسلامية المحاطة بخندق مغمور بالماء لدواع دفاعية مع بناء جسور فوق الخندق للوصول إلى أبواب المدينة. هذا الأمر يتكرر اليوم في متحف الفن الإسلامي، حيث يوجد جسران، الأول منهما يصل إلى بوابة المتحف، والثاني يصل إلى مدخل المركز التعليمي، وهي فكرة دفاعية ترجع أصولها إلى بلاد فارس قبل الإسلام، وذلك على غرار مدينتي دارب جرد Darabjerd ومجد أردشير Ardasher-Khwarrah (فيروز آباد الحالية جنوب شيراز)، التي أنشأها الملك الساساني أردشير Ardasher



مؤسس الدولة الساسانية في بلاد فارس عام 224 م، والتي كانت دائرية التخطيط، ومحاطة بخندق للدفاع عنها، وكان الأمر كذلك عندما أشار الصحابي سلمان الفارسي (رضي الله عنه) على الرسول (صلى الله عليه وسلم) بأن يحفر خندقاً حول المدينة للدفاع عنها، حيث سبق لهذا الصحابي أن رأى هذه الفكرة الدفاعية للخندق في أكثر من موقع في موطنه الأصلي، ثم انتقلت الفكرة بعد ذلك إلى العراق، حيث حفر الخليفة العباسي أبو جعفر المنصور خندقاً حول مدينته بغداد للدفاع عنها.

أما من حيث عمارته فقد دمج المهندس المعماري الأميركي، الصيني المولد (آي. إم. باي) في تصميمه الكثير من العناصر المعمارية والزخرفية من العمارة الإسلامية؛ حيث استوحى الشكل العام لمبنى المتحف من الميضأة المغطاة بقبة في صحن مسجد أحمد بن طولون في القاهرة، مُقلّداً مدرجات المنطقة الانتقالية لقبة الميضأة. واستبدل قُبَّةَ الميضأة بعنصر معماري شائع في العمارة التقليدية القطرية والخليجية، وهو البرج الهوائي (البادجير)، الذي على قمة المتحف على شكل مكعب. هذا البرج نراه على سبيل المثال، في بيت نصر الله المعروف ببيت التقاليد الشعبية في الدوحة، والذي كان بمثابة وسيلة لتكييف البيوت قديماً، حيث يلتقط الرياح القادمة من كل الاتجاهات، ويمررها إلى حوض في أرضية البيت مليء بالقش المخلوط بالماء، لِيَتَوَلَد عن اصطدام الهواء به نسيم عليل ينساب إلى قاعات البيت.

وقد زخرف المهندس واجهة المتحف، والكثير من جدرانه الداخلية بنفس الطريقة التي تميزت بها واجهات العمارة الإسلامية، وخصوصاً في عهد الأيوبيين والمماليك بصفوف (أو مداميك) بالتناوب في ألوانها بين الحجارة الجيرية البيضاء والحجارة البازلتية السوداء لتصبح الواجهة ذات خطوط أفقية بيضاء وسوداء نراها كثيراً في المساجد والبيوت التاريخية الشامية. هذا النظام من البناء يطلق عليه اسم «الأبلق»، وقد بدأ في سورية أولاً بحكم أن جبال حوران، وتحديداً مناطق درعا وبصرى، كانت مصدراً مهماً للحجارة البركانية والبازلتية السوداء، ثم انتقل هذا النمط من البناء بعد ذلك إلى مصر في عهد المماليك. كما اقتبس المهندس عنصراً مهماً جاء من القلاع الإسلامية، وهو معروف باسم «مزغل السهم»، وهو فتحة طولية رفيعة كان يقف وراءها المدافعون عن القلعة ليصوبوا سهامهم نحو المهاجمين بينما من الصعب إصابتهم من خلال هذا الشّق الرفيع في واجهة القلعة. هذا العنصر نراه مكرراً في الكثير من جدران المتحف الداخلية.

كما تتميز زخارف المتحف بتكرار عنصر زخرفي إسلامي هندسي شائع في العمارة الإسلامية، وهو «الطبق النجمي»، وسمي كذلك في العصر المملوكي (1250 إلى 1517) لأنه دائري الشكل ومحيطه مضلع على هيئة النجم، وهو يتكون في العادة من ثلاثة أجزاء رئيسية، هي الترس واللوزة والكندة. هذا العنصر الزخرفي منفذ بالرخام الأسود يحتل منطقة مركزية كبيرة في أرضية الطابق الأرضي للمتحف، وهو عنصر مكرر في أكثر من موضع بالمتحف، وعلى بعض القطع الأثرية، وخصوصاً الأبواب الخشبية، بل نراه أيضاً يزخرف الكثير من واجهات بيوت الدوحة وجدرانها، وأيضاً في الصناديق الجصيّة لوحدات تبريد هواء البارزة عن الجدران.

ويلاحظ زوار متحف الفن الإسلامي أن الجدار الشرقي للدور الأرضي من الزجاج وذلك لتزويده بإنارة طبيعية، لكن تجويف هذا الجدار هو تقليد للمحراب المجوف في المساجد لتضخيم صوت الإمام، بحيث يصل صداه للصفوف الخلفية. استمر هذا التقليد إلى يومنا، حيث إن محاريب المساجد القديمة والحديثة على حد سواء ليست مضلعة، بل دائماً مُجَوَّفَة وذات تخطيط نصف دائري.

اهتم مهندس المتحف ببناء عدة واجهات تتكون من عدة أقواس نصف دائرية تشرف على الكورنيش وكذلك على الساحة الداخلية بين المتحف والمركز التعليمي التابع له. هذا النظام هو تجسيد لفكرة (البوائك) في المساجد والقصور الإسلامية، حيث تشرف البائكة بأقواسها المتتالية على صحن المسجد. ومعروف عن البيوت الإسلامية الشامية والمصرية وجود مشربيات خشبية، تتكون من مصبعات خشبية متقاطعة تظلل المكان، وتسمح بمرور الهواء من بينها، وتخفف من حدة الشمس المباشرة. أما الأهم من ذلك فهي تسمح لأهل البيت برؤية ما يجري في الخارج بدون أن يتمكن أحد من رؤية من يقف خلف المشربية. هذا الأمر تم تجسيده في متحف الفن الإسلامي، وتحديداً في الأبواب الحديدية المؤدية إلى الساحات الخارجية في الطابق الأرضي، وهي تتكون من مصبعات متقاطعة تشبه تلك المصنوعة من الخشب في مشربيات البيوت الإسلامية. فالزائر في الدور الأرضي للمتحف يمكن أن يرى خارج المتحف من خلال هذه الأبواب، لكنه لا يستطيع رؤية داخل المتحف من خلال نفس الأبواب لو كان واقفاً في الساحات الخارجية.

---

*قسم العلوم الإنسانية، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر



أمير تاج السر

حين يكتب الروائيون

أعتقد أن كتاب «طقوس الروائيين» بأجزائه الثلاثة، الذي أصدره الكاتب السعودي عبد الله ناصر الداوود، من أهم الكتب الصادرة في السنوات الأخيرة، برغم أن كثيرين لا يعرفونه، فقد اجتهد الكاتب في جمع مادته الغنيّة بصبر، أشبه بصبر الباحثين، وعلى مدى أشهر، حتى استطاع في النهاية أن يمنحنا شيئين: أولاً متعة القراءة لكتاب مختلف عن بقيّة الكتب المتراصة في مكتباتنا، أو أذهاننا، وثانياً لمحات لعالم إبداعي نعرف صناعه جيداً من خلال قراءتهم كتباً، ولا نعرف كيف يصنع ذلك العالم، فأنت حين تقرأ رواية مثل «مئة عام من العزلة» تصيبك الدهشة، من وجودها أمامك كاملة وناضجة، ولا تستطيع أن تتخيل كم بقيت على نار الكتابة حتى تنضج وتدهش، وماذا كان يرافق كتابتها من فوضى أو نزق أو احترام. نهتم بالعمل الإبداعي حقيقة، ولا ننظر إلى ما ورائه. وتأتي فكرة عبد الله ناصر، في اعتقادي نوعاً من التواصل غير المباشر مع الكاتب، حين يمنحك طقوسه أثناء الكتابة.

القارئ للكتب الثلاثة، لا يجد صعوبة في الدخول إلى كل طقس والخروج منه، وقد كتبت كل الطقوس بطريقة سلسة وسهلة، وفي الغالب هي لغة الإبداع نفسها التي يستخدمها الكاتب في نصوصه، وقد كان لكل كاتب من الذين شاركوا، طقوسه الخاصة التي ربما تتفق مع كاتب آخر، وربما تختلف معه، لكنها في النهاية كلها، شهادات جديرة بالتأمل، وعمل توثيقي لا يجب أن يعبر مثل أي عمل آخر، وإنما يراجع باستمرار.

الذين شاركوا سواء أكانوا من العالم العربي أم العالم البعيد اتفقوا تقريباً في أن لهم طقوساً أثناء الكتابة، فقط اختلفوا في مسألة الاحتراف الكتابي المفقودة بالطبع في عالمنا العربي، فمعظم كتّابنا ليسوا متفرغين، ولا يمكن أن يتفرغوا في الوقت الحاضر، لذلك تجد الكاتب العربي سارقاً حقيقياً للوقت، يسرقه من ساعات عمله الرسمي الذي يعتاش منه، ويسرقه من هدوء عائلته وواجبات أبنائه، ويظل هكذا حتى يحترق في النهاية. بينما الكاتب الأوروبي يعرف تماماً حاضره الذي يكتب فيه، ويستطيع أن يتكهن بلا عناء، بمستقبله ومستقبل عائلته كلها.

كتّاب يحبون الكتابة في الليل، آخرون، يخاصمون ليل الكتابة ويحبون ساعات النهار. كتّاب تستهويهم الخلفيات الموسيقية ويجدون فيها إيحاءات شتى، آخرون تجرح الموسيقى أفكارهم، تشردها، البعض يكتب في المقاهي والطرقات المزدحمة، والفنادق الضاجة بالنزلاء والتدخين، البعض الآخر يكتب في بيته، في غرفة مغلقة. ثمة من يكتب عنواناً قبل النص ومن يكتب نصاً، لا يعثر له على عنوان إلا بعد جهد، وهكذا تتداعى تلك الطقوس المتباينة، لدى كل واحد، لتصب في النهاية في أعمال إبداعية، نقرؤها ونشيد أو لا نشيد بها..

أحيي الرجل المجتهد عبد الله ناصر على هذا الكتاب المتميز الذي يمنح متعة القراءة والاكتشاف معاً. كنا بحاجة لكتاب يكسر روتين القراءة في كشف جديد رائع.

أسرار الكتابة و هِبة الأسلوب

د. محمد مندور

سئل يوماً كاتب كبير عن العلاقة بين اللفظ والمعنى، وأيهما أجدر بالعناية وأخلق بالتقدير، فلم يجد جواباً خيراً من أن يسأل هو الآخر بدوره: وأيهما أفعل في القطع من شفرتي المقص: السفلى أم العليا؟

وليس من شك في أن هذه الإجابة بالغة اللباقة، لكنها في الحق لا تفصح عن العلاقة الدفينة بين اللفظ والمعنى، كما أنها لا توضح شيئاً من أسرار الكتابة وهبة الأسلوب.

اللغة هي المادة الأولية للفكر والإحساس، وهي بمثابة الألوان للتصوير، والرخام للنحت، بل لا شك أنها ألصق بموضوع الكتابة من هذه المواد الأولية بموضوع فنونها، وذلك لأن الفكرة أو الإحساس لا يبرزان إلى الوجود حتى يسكنا إلى اللفظ، وكثيراً ما تكون المشقة في إخضاعهما له. وكم من مرة نلمح المعنى، أو نرهص بالإحساس، ثم لا نزال نشقى بهما حتى نستطيع أن نصوغهما في ألفاظ، فتوضح من معالمهما، وتخرجهما من الضباب إلى الضوء.

على أن هيمنة الكاتب على الفكر والإحساس، وقدرته على إخضاعهما للفظ لا يعطياننا أسرار الكتابة، وخصائص هبة الأسلوب، وإنما هما نقطة البدء.

فالكاتب الجيد يمزج بين مادة الفكر ومادة الإحساس، ولايجعل منهما مصدرين مختلفين: إذ يمر عنده الفكر بالإحساس، والإحساس بالفكر حتى ليصح أن يقال: إنه يفكر بقلبه ويحس بعقله، وإذا كان هناك خطر على الكاتب من جفاف الفكر، فإن هناك أيضاً خطراً جسيماً من (طرطشة) العاطفة، وإلى جوار منطق العقل يجب أن ننكر منطق الشعور، وإن يكن المنطقان متفاوتين في الروابط والنسب.

والكاتب الجيد لا يسعى إلى الإفحام، ولا الإثارة العاطفية الموقوتة، وإنما يسعى إلى الإقناع، فباستطاعتك أن تلزم الغير الحجة ، وأن تفحمه بالصمت، ولكن دون أن تقنعه، وباستطاعتك أن تثير مشاعره، وتلهب عاطفته، ولكن دون أن تخلف في نفسه أثراً باقياً، أو أن تبعث حركة تنمو مع الزمن، وعلى العكس من ذلك يستطيع الكاتب الجيد أن يقنع، فإذا به قد استحوذ على ثقة القارئ، وإذا به قد أعطاه مادة باقية يزكي بها تفكيره، ويجدد إحساسه. والكاتب الجيد يصل إلى هذا الإقناع بأن يشعر القارئ أنه قد أضاء في نفسه مظلماً، أو أعانه على اكتشاف مخبوء فيها، وأنه لم يلقنه شيئاً، ولا أقحم عليه شيئاً، حتى تراه يصيح جهراً أو همساً بما يفيد أنه قد كان يحس في غمض بما يقول.

والكاتب الجيد لابد من أن يمتلك إحدى صفتين، إذا فقدهما معاً فقد هبة الأسلوب. وهاتان الصفتان هما: روح الشعر وروح الدعابة، وروح الشعر هي ذلك الأثير الذي يجري في مادة الفكر والإحساس، فإذا بها في خفة القطن المندوف وأما روح الدعابة فأشق إدراكاً، وذلك لأنها غير الإضحاك وغير السخرية وغير التهكم؛ فالإضحاك لعب بالألفاظ وجمع للمتناقضات، ومصادمة بالمفاجآت، وصرف للفكر عن مجراه العادي، وبالجملة خروج على آلية التفكير، وهدفه تقويم ذلك الخروج، والسخرية انتقام من الحياة تجنح إليها النفوس عندما يعوزها الانتقام السافر، أو نحس فيها سلاحاً أمضى، وبلسماً أشفى، وكم تخفي السخرية من دموع، وكم تقطر مرارة. والتهكم هجوم جارح مجابه، سهامه التحقير والحط من القيم وقلب النسب والأوضاع - وأما الهيومر فروح دعابة لطيفة نافذة قد نستطيع تقريبها إلى القارئ بأن نضرب لها مثلاً ما قاله «فيجاورو» في رواية الكاتب الفرنسي الشهير «بومارشيه» عندما أخذ يقص تاريخ حياته البائسة منذ أن كان خادماً



الكاتب الفرنسي «بومارشيه»

إلى أن أصبح حلاقاً فقال: «وأخيراً حملت على كتفي «عدة الحلاقة» وطرحت الخجل في عرض الطريق؛ إذ رأيته ثقيلاً على من يمشي على قدميه»، فهذه الروح اللطيفة التي تعبر على هذا النحو عن المعنى الشعبي المعروف القائل بأنه لا عيب ولا خجل من مزاولة أي عمل كان، وإنما العيب والخجل من أن نعيش عالة على الغير، أو أن نلجأ إلى طرق غير شريفة - هذه الروح هي التي تسمى في اللغات الأوروبية بالهيومر، وفي اللغة العربية يمكن ترجمتها بروح الدعابة التي تكسب الأسلوب نفاذاً أمضى من الضوء، وأخف من الحرارة.

هذه هي الخصائص النفسية لهبة الأسلوب، ومن البيّن أن تحقيقها يتطلب ملكة لغوية لا تقف عند الإلمام بمعاني الألفاظ وتراكيب الجمل، بل تمتد إلى الإحساس باللغة، وذلك لأن للألفاظ أرواحاً يجب أن تدرك ولعل هذا الإحساس يتضح بنوع خاص في اختيار الصفات، وفي طريقة استخدامها إن قسطاً وإن إسرافاً، والكاتب الفج محمول على المبالغة، بينما النضوج اتزان من غير ضعف، وقوة من غير إسراف لفظي، كما أن من الصفات ما يستعمل لا لتمييز شيء عن شيء كالأبيض والأسود، بل لإظهار خصائص الموصوف كقولنا: الله الخالد الباقي؛ إذ لا نقصد بهاتين الصفتين تمييزه جلّ جلاله عن إله غير خالد ولا باق، وإنما نقصد إيضاح خصائصه، كما أن من الصفات ما استعمل لمجرد إظهار الدرجة، حتى لنراها تجتمع إلى أضدادها في نحو قولنا: جميل جمالاً بشعاً أو مخيفاً.

ومقياس الجودة في صناعة الكتابة، لأن الكتابة صناعة كغيرها من الصناعات - هو أن تكون الصنعة محكمة إلى حد الخفاء حتى لتلوح طبيعية، وهذا معنى السهل الممتنع، وأوضح ما يكون ذلك في موسيقى الجمل، فهناك موسيقى واضحة كاللون الفاقع تسهل محاكاتها وهذه ليست بأعمق الموسيقى ولا خيرها، ولا أشدها أصالة، بدليل أن محاكاتها سهلة ميسورة على نحو ما نرى في السجع، وأما الموسيقى العميقة فهي موسيقى النفس لا موسيقى اللفظ، وهي كثيراً ما تخفى على القارئ العادي ولكنها دائماً أصيلة تعز محاكاتها، وتفعل في النفس فعلاً لا يعيه غير القليل من القراء. وليس من شك في أن للنثر وزناً وإيقاعاً مادام الكلام لابد أن ينقسم بطبيعته إلى وحدات، وهم يدرسون في أوروبا موسيقى النثر، كما يدرسون أوزان الشعر ويرجعون تلك الموسيقى إلى الكم والإيقاع والانسجامات الصوتية.

ومن البديهي أن كل هذه الخصائص النفسية واللغوية تتطلب من الكاتب الجيد أصالة عميقة؛ ومن هنا يتضح إلى أي حد يبعد أسلوب الذاكرة عن الجودة، ومن الملاحظ أن كتاب الذاكرة لا يفقدون الأصالة فحسب، بل يذهبون برونق التعبير إذ تراهم يتعاملون بالألفاظ الناصلة، وكأنها العملة طمسها التحات من كثرة التداول، وأخطر من كل ذلك انحرافهم بالفكر والإحساس عن مجراهما الطبيعي تمهيداً للجملة المحفوظة أو بيت الشعر المروي اللذين يريدون إقحامهما فيما يكتبون، وتلك آفة يجب أن تحارب.

من كتاب معارك أدبية



لنا عبد الرحمن

لحظات الصباح الأولى

أُفَكِرُ-أحياناً- أني سأفتح باب حديقة بيتي ذات يوم، وأجد جثة رجل مجهول لا أعرفه، قتيلاً ممدداً على الأرض، ويكون عَليّ إثبات عدم معرفتي به أو بسبب مقتله ووجوده في حديقتي.. إذن ماذا سأفعل بجثة مجهولة موجودة في حديقتي؟ وكيف سأثبت براءتي؟

في الكتابة، الخيالات جزء من الحقيقة، والحقيقة ليست إلا خيالات. لكن أي خيال متأزم هذا! يحتاج الكشف عن سره، لطالما فكرت أن الكتابة في حد ذاتها هي السر العظيم الذي يتكشف رويداً رويداً!

في هذا الصباح الباكر أستيقظ مدفوعة بصوت قادم من بعيد، يعبر الفضاء كي ينزع رقادي. أنا المختارة صرتُ كي أكتب حكايته. الكتابة هي أصوات مجهولة تزاحمنا في حياتنا اليومية فلا نعود نفرّق بين صوتنا، والصوت الآخر، اللاهث، القادم من بعيد.

صوت بطل روايتي يدفعني للصحو كي أكتب حكايته كما يمليها عَليّ، صوته فيه من الحدة ما يدفع للتنبه لما يريد قوله. هل عَليّ أن أعيش الحياة والكتابة إلى حدودهما القصوى؟ منتهى الألم يتوازى مع منتهى الفرح.. أما الجسد هذا الشاهد الحي على المسرات والأوجاع كيف من الممكن أن نقرّبه أو نقصيه من دون الحاجة إلى التفسيرات المنطقية لكل الأشياء، بينما في الحقيقة أن الجسد لا يحتاج إلا لوعي فطري كي يكون مرتاحاً، لكن الكتابة والحياة، والانشغال الروحي بينهما، لإيجاد تفسيرات لكل نأمة تصدر عنه تخضع للوعي، فيما الجسد يبغي استجابة فطرية تكون منذ البداية أو لا تكون.

ماذا تراني فاعلة في هذا العالم؟

لم أنا عاجزة عن إسكات كل هذه الأصوات التي تزاحمني في يومي. أحتاج الآن أنْ أنزع جسدي من السرير، كي أصنع قهوة بالحليب. صوت أنفاس ابني منتظمة..يا لهذه السعادة الكبرى. أحتاج لتلك السكينة وأن يربت أحد على كتفي ويقول لي: «نامي بأمان.. نامي أنا هنا ولن يؤذيك صخب العالم، لن يكون هناك مزيد من الجروح».

أعرف أن هذا كذب، لأننا عاجزون عن تقديم السلام لِمَنْ نحبهم، وتجنيبهم الألم. لكنه الحزن اليومي الذي نتخيله في لحظات الصباح الأولى قبل أن نعي تماماً قدرتنا على مواجهة الحياة، قبل أن تحضر جلبة العالم الخارجي إلينا وتدفعنا لتمزيق الحجب والامتثال للواقع.

بطل روايتي يُلَوّحُ لي بدفتر أحمر غامض وكأنه يطلب مني أن أفتح الدفتر لأقرأ ما كُتِبَ فيه. يداي ترتجفان. لا أريد معرفة هذه الحكاية الآن، أرجوك خذ دفترك وامض بعيداً عني، لست جاهزة لسماع حكايتك بعد. لماذا تتوهم أن لدي القدرة على القراءة، والكتابة عن عالمك المخيف؟

من أين تأتي الكتابة وإلى أين تمضي، وأنا المسحوبة مثل مخبولة من حكاية إلى أخرى، كيف سأوازن بين ما يحدث في أيامي، وأيامهم؟!

* * *

في الكتابة ثمة نوع من الحب، يتشكل نحو النص، فننحاز له ولا نرى عيوبه.

كان أخي كلما وقع في غرام فتاة، يعود إلى البيت ويقول لنا عبارته الشهيرة: «فيها شي بيلمع». وكنا نتشوق لرؤية تلك الفتاة، وكل منا يتصور خيالات مفترضة عن تلك اللمعة. الأكثر لمعاناً كانت نحيفة جداً، وقصيرة، ذات شعر غجري طويل ومنكوش، وجهها صغير لكن ملامحه كبيرة؛ عيناها بارزتان، أنف كبير، وفم ممتلئ. لكن هذه الأوصاف لم تنف فكرة «اللمعان»، ولم تلغ سحراً يراه أخي فيها. لكن ما علاقة هذا بالكتابة؟

كثيرة هي النصوص التي بهرت أصدقائي الذين أثق بذائقتهم الأدبية، ورأوا فيها اللمعان الأقصى، وعندما اقتربت منها لم أرَ النص كما رأوه. يحصل العكس أيضاً، أن أنحاز لحب أحد النصوص، ولا يرى الآخرون فيه ما رأيته.

هل هذا يعني وجود عيب في الذائقة الأدبية لي أو لهم؟ لطالما شغلني الأمر، لكن افتراض وجود علاقة الحب بيننا وبين نص ما، يعيد إليّ التوازن، والإيمان بحرية الحب والكتابة.

في الكتابة هناك صوت سحري يجعلنا نندفع كالمجاذيب نحوه، لإيماننا أن ما نكتبه يجب أن يُكتب وإلا.. من المؤكد أن ثمة شيئاً من الحقيقة في هذا، لكني لا أتجاوب مع الصوت الهامس الحاض على الكتابة إلا عندما يشتد ويتحول إلى صراخ في رأسي. ربما هذا الوهم يخصني وحدي، لأني مَنْ سأكتب الحكاية، لذا عَليّ تصديقه.



العمل الفني: **فائقة حسن** – البحرين